

música chicha

La música tropical andina en la ciudad de Cuzco



Hubert Ramiro Cárdenas



MÚSICA CHICHA

La música tropical andina en la ciudad de Cuzco

Hubert Ramiro Cárdenas

Ediciones Interculturalidad.org

Lima, Perú, setiembre 2014

Música chicha

La música tropical andina en la ciudad de Cuzco.

© Cárdenas, Hubert Ramiro

© Ediciones Interculturalidad.org

www.interculturalidad.org

1ª ed. Digital.

Lima / Perú, setiembre, 2014

Coordinación de edición:

Arturo Quispe Lázaro.

Carátula:

Manuel Víctor Guevara Valencia,

artista plástico

Se autoriza la reproducción total o parcial de esta obra siempre y cuando se mencione la fuente y se respete el derecho de autor.

iv

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

ix

CAPÍTULO I.

HISTORIA DE LA MÚSICA CHICHA EN EL PERÚ 1

1.1. Acercamiento al proceso migratorio en el Perú 1

1.2. Asociaciones de provincianos

5

1.3. Uso de la radio por el sector migrante popular 10

1.4.

Programas

folclóricos

11

1.5. La música en el Perú de los años sesenta 13

1.6.

Música

chicha

16

1.6.1. Nacimiento de la música chicha 16

1.6.2. Música chicha en la década del ochenta 21

1.6.3. De la música tropical andina a la tecnocumbia

25

1.6.4. Ocaso de la tecnocumbia

31

1.6.5. Cumbia norteña: la chicha del siglo XXI 33

1.6.6. Clasificación de la música chicha 37

CAPÍTULO II.

HISTORIA DE LA MÚSICA TROPICAL ANDINA EN LA CIUDAD DE CUZCO

40

2.1. Antecedentes: crecimiento urbano y modernización 40

2.2. Configuración del sector popular 45

2.3. Arribo de la música chicha

48

2.4. Música tropical andina

51

v

2.5. Sobre la agrupación de cumbia andina 55

2.5.1.

Estructura

grupal

55

2.5.2.

Director

56

2.5.3.

Vestuario

57

2.5.4. Repertorio tropicalero

58

2.6. Lugares de la música tropical andina 60

2.6.1. Eventos de carácter privado

61

2.6.2. Eventos de carácter público

62

CAPÍTULO III.

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA VIDA COTIDIANA Y LA MÚSICA
TROPICAL ANDINA EN LA CIUDAD DE CUZCO

66

3.1. La construcción de la vida cotidiana 66

3.2. El código común en la música tropical andina 77

3.3. Los fundamentos del lugar

79

3.4. La re-creación de la identidad

83

CONCLUSIONES

89

BIBLIOGRAFÍA

91

vi

Con gratitud y afecto para

Elsa Valer Weiss,

Roberto Ojeda Escalante,

Braulio Mirano Sucñier,

Rodolfo Espinoza Ríos,

Joaquín Cárdenas Roque

y todas las personas que participaron de aquella *feliz encrucijada*.

vii

RECONOCIMIENTOS

A Jorge «Coco» Hurtado Alfaro, director del Grupo Corazón; Augusto Córdova Lizaraso, director de la agrupación Internacionales Machupicchu; Silverio Condori Mendoza «Silver Cachiche», director de la agrupación La Noche; Víctor Huayllani Mamani, director de la agrupación Destinos del Amor; Ciro Atayupanqui Huamán, director de la agrupación Venecia; Carlos Montesinos Quispe «Pachín», director de la agrupación Luceros de la Noche; Walter Carazas Huamán, director de la agrupación Los Cheleros; Raúl Tunqui Herrera, director de la agrupación Proyección A(ndina); a la representante de J.E. Promotores, Adelma Estañez Cusirimay, asimismo, a los comunicadores Lorenzo Cahuana y Elizabeth Bustinza Cahuantico, por facilitarme el ingreso a todos los lugares donde se desarrolla la música tropical andina en la ciudad de Cuzco, y porque sin su apoyo desinteresado la realización del presente trabajo no se hubiera consumado.

viii

Habitamos físicamente un espacio,
pero sentimentalmente vivimos en una memoria.

José Saramago

Cada ciudad puede ser otra
cuando el amor la transfigura
cada ciudad puede ser tantas
como amorosos la recorren.

Mario Benedetti

ix

INTRODUCCIÓN

El tema de la música chicha fue tratado profusamente pero con distinta

rigurosidad y regularidad, sobre todo en la ciudad de Lima a partir de la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa. En aquellos años, los conciertos masivos y las grandes cifras que recaudaban, así como el diseño conceptual que utilizaban para publicitar sus presentaciones, hacían difícil obviar los fenómenos que emanaban de este movimiento musical.

Posteriormente, su estudio fue paulatinamente abandonado, reduciéndose a sucintos artículos y reportajes, especialmente relacionados con sus nuevas vertientes. En el caso de la ciudad de Cuzco, esta corriente musical no logró la misma atención que en la capital, siendo durante todo este tiempo un objeto de estudio apenas tratado en la esfera de las ciencias sociales.

Buscando llenar este vacío, se llevó a cabo esta investigación, la cual utilizó el enfoque cualitativo, pues se recurrió sobre todo a información procedente de libros, fotografías, música, entrevistas, descripciones, etc. La investigación se abasteció de fuentes primarias y secundarias, así, la historia de la música chicha en el Perú, utiliza fuentes secundarias documentales, mayormente libros de estudiosos peruanos y extranjeros que se ocuparon –directa o indirectamente– del tema estudiado; mientras que la historia y

x

la construcción social de la vida cotidiana y la música tropical andina en la ciudad de Cuzco utilizó tanto fuentes secundarias como primarias, puesto que además de basarse en el material bibliográfico sistematizado, se utilizó información recabada directamente de nuestros informantes a través de la observación participante y también entrevistas en profundidad.

El desarrollo del estudio tuvo *lugar/ lugares* en la ciudad de Cuzco, ya que consideramos –basándonos en nuestros referentes teóricos– que una de las principales características de la vida cotidiana es la movilidad. Se puede observar, que las personas no viven únicamente en su calle, barrio o distrito, gran parte de su vida diaria gira en torno a su movilidad espacial, generando en este continuo trayecto lugares determinados por el *aquí y ahora* de su vida cotidiana, de este modo, podemos señalar que la música tropical andina se desarrolla en estos lugares temporales, inscritos en un tiempo y espacio determinado por la confluencia de los personajes que los originan.

Así, en primer lugar, sintetizamos los principales trabajos relacionados con la

música chicha; en segundo lugar, describimos la historia y dinámica musical de este género en el ámbito local y finalmente, en tercer lugar, proponemos una aproximación teórica que permite por un lado, identificar los lugares donde se desarrolla la música tropical andina en la ciudad de Cuzco y por otro, interpretar cómo contribuye con la creación de la identidad social y cultural en dichos lugares.

Adicionalmente, se incluyen varios enlaces electrónicos donde se pueden consultar las referencias musicales citadas en el libro, así como el registro fotográfico que acompañó el estudio.

En ese sentido, el texto está dividido en tres capítulos.

El primer capítulo comprende la historia de la música chicha en el Perú, en él se sistematiza información acerca del proceso de

xi

modernización, las causas que pusieron en marcha el proceso migratorio campo – ciudad en el Perú y cómo su intensificación a mediados del siglo XX auspició diversas experiencias de adaptación del sector popular migrante al espacio urbano, sentando las condiciones propicias para el surgimiento de la música chicha en la ciudad de Lima. También narramos el rumbo que siguió esta corriente musical desde sus inicios hasta la actualidad, su ligazón con el sector popular y el contexto social donde se practica, detallando y complementando su origen y evolución, caracterizando además sus distintas vertientes musicales.

El segundo capítulo, versa acerca de la historia de la música tropical andina en la ciudad de Cuzco. Está compuesto por dos partes, la primera sigue la ruta histórica establecida en el primer capítulo sobre la base de estudios sociales asentados en Cuzco, evidenciando en el ámbito local el proceso de modernización, crecimiento urbano y migración que se venía dando en todo el país. La segunda parte, se ocupa de relatar la historia de la música chicha en Cuzco, la que aunada a la información contextual recabada bibliográficamente en el capítulo anterior nos servirá luego para abordar la dinámica que rige a la música tropical andina cusqueña desde sus comienzos en la década de los años setenta hasta la actualidad.

El tercer capítulo, construcción social de la vida cotidiana y la música tropical andina en la ciudad de Cuzco, busca responder las dos interrogantes que dieron

pie a este estudio: ¿Cuáles son los lugares donde se desarrolla la música tropical andina en la ciudad de Cuzco? y ¿Cómo contribuye la música tropical andina a la construcción social de la vida cotidiana según sean los lugares donde se desarrolla? Para tal fin, nos apoyamos en los sociólogos Peter L. Berger y Thomas Luckmann y sus aportes sobre la construcción social de la vida

xii

cotidiana del sector popular. Por su parte, el antropólogo Clifford Geertz nos ayuda a esclarecer el punto concerniente a la relación que existe entre el grupo social popular y sus creaciones artísticas. Aunado a los alcances teóricos anteriores, las reflexiones del antropólogo Marc Augé acerca de las características de los lugares, nos darán sustento para explicar como la música tropical andina es parte de la construcción social de la vida cotidiana en la ciudad de Cuzco.

Por último, consideramos que esta investigación es importante porque va más allá del trabajo puramente descriptivo, ya que la elaboración de la historia de la música chicha tanto a nivel nacional como local, nos sirvió como base para proponer la interpretación teórica que explica nuestro problema objeto de investigación. Además es relevante porque al tratar un tema poco trabajado por las ciencias sociales en la ciudad de Cuzco, contribuye a su conocimiento, generando al mismo tiempo un punto de referencia y debate acerca de una de las corrientes más vitales de la música popular cusqueña.

Finalmente, se optó por escribir la palabra Cuzco con la grafía “z” por razones absolutamente académicas. El fundamento principal para dicha elección son los argumentos esgrimidos por el lingüista peruano Rodolfo Cerrón Palomino, reconocido estudioso y especialista en idiomas andinos. +

<http://youtu.be/pHOLwWbqhFY>

+ <http://www.larepublica.pe/04-11-2007/opiniones-cuzco>

1

CAPÍTULO I

HISTORIA DE LA MÚSICA CHICHA

EN EL PERÚ¹

1.1.

Acercamiento al proceso migratorio en el Perú Con la llegada de la República, el Perú se mantenía estructuralmente como el Estado colonial que acababa de abandonar, dado que el monopolio de dominación que había estado antes bajo el mando ibérico, pasó al mando criollo que condujo la independencia. Este sistema compuesto por la cultura andina y la cultura occidental española que se extendió desde el periodo colonial hasta entrado el periodo republicano, conservó una relación de dominación – subordinación, donde el primer papel fue ejercido inicialmente por los invasores y después por el sector criollo, mientras que el segundo papel se conservó casi incólume por las comunidades originarias, manteniendo durante todo este tiempo, una relación de relativa ruptura – contacto entre el mundo occidental y el mundo nativo, entre blancos e indios, hacendados y campesinos, y por supuesto, entre sus respectivos lugares, la ciudad, espacio burocrático y urbano, y el campo, espacio tradicional y comunal (Quijano, 1980: 52-54; Matos, 1984: 21-22; 1990 5-6; Golte, 2001: 107).

1 Para consultar una muestra de las referencias musicales citadas en este capítulo, remitirse a:

<http://www.youtube.com/user/HubertAcrus/videos?sort=da&view=1>

2

No obstante, entre las últimas décadas del s. XIX y las primeras del XX, el país se embarcó en un lento proceso de transformación que lo llevaría de un Estado tradicional a constituirse en uno moderno, sentando así las bases del Perú contemporáneo. Entre las principales razones que dieron origen a este cambio, se encuentran la crisis económica que azotó al país luego de la Guerra del Pacífico, así como la visión del «otro Perú» y los «otros peruanos», que fueron parte importante en la resistencia ante el ejército invasor en la Campaña de La Breña.

Por otro lado, la creciente expansión de capitales extranjeros producto del imperialismo, provocó el ingreso de capitales ingleses y norteamericanos que promovieron enclaves agrícolas y mineros en la costa norte, costa central y sierra central del país, así como empréstitos agenciados por el Estado para acrecentar su capacidad operativa a nivel nacional. En el ámbito urbano, el arribo de ideas

progresistas propugnó la lucha por los derechos laborales de los obreros, las que comenzaron también a ser asumidas por los indígenas en la defensa y lucha por sus tierras. Conjuntamente, surgieron bancos y sociedades anónimas para la explotación minera, agrícola y comercial; por ese entonces, se daba el auge del caucho y el algodón. Durante ese periodo, se evidenciaba que las tasas de mortalidad indígena bajaron notoriamente con relación al periodo colonial, lo que significó un progresivo aumento de esa población, bullente grupo humano que con la reciente república logró flexibilizar la rigidez de movilización territorial impuesta por el régimen anterior, emigrando con cierta libertad hacia focos urbanos e industriales, dilatando y diversificando al mismo tiempo, las capas sociales populares de estos lugares (Quijano, 1980: 55; Matos, 1984: 23-25; 1990: 5-12; Golte, 2001: 114-116).

Durante la década de los años veinte y treinta, como corolario de la progresiva dependencia y modernización

3

económica que vivía el país, se había establecido un Estado regularmente renovado; la estructura social se hizo más compleja; la vida política alcanzó una nueva dinámica mediante la absorción de ideas predominantes de Europa; se incrementó la capacidad estatal con la creación de instituciones administrativas y financieras; una reciente política de endeudamiento permitió la construcción de caminos, carreteras y edificios públicos, estableciéndose la jornada laboral de las ocho horas, asimismo, el respeto a las tierras comunales y a la

«raza indígena» (Matos, 1984: 26; 1990: 9).

A partir de la década de los años cuarenta y posteriormente los cincuenta, las ciudades del Perú, en su mayoría costeras y sobre todo Lima, empiezan a convertirse en el destino principal de migrantes provenientes de las distintas regiones del país, principalmente de la serranía. Esta tendencia migratoria que se inició hacia la capital, centro del poder político y económico del territorio nacional y que para la década de los sesenta sería irrefrenable, estuvo influenciada por la crisis en el agro serrano, que pasó a un plano secundario como consecuencia de las actividades de los enclaves mineros y agrícolas exportadores de la zona costanera. Conjuntamente, el desarrollo interno del comercio, la industria capitalista y los capitales extranjeros continuaron dinamizando la economía nacional; la expansión de los medios de comunicación

provocó una fluida intercomunicación entre comunidades, pueblos, y ciudades y la ampliación de obras públicas tales como redes viales, terminaron por romper el aislamiento de las comunidades campesinas, transmutando las relaciones entre la ciudad y el campo, modernizando y urbanizando el Perú (Matos, 1984: 27-30; 1990: 14; De Soto, 1987: 7-10; Golte y Adams, 1990: 38; Golte, 2001: 117).

4

Las nuevas oleadas de migrantes y las que continuarán llegando después, se aglutinaron inicialmente en el centro de Lima –y demás ciudades destino–, hasta que turgurizados y atiborrados estos espacios, comenzaron a invadir su periferia, violentando el sistema establecido que les hacía poco menos que imposible el acceso a un terreno para sus viviendas. Se posicionaron entonces en las faldas de los cerros, orillas de ríos y arenales, formando así las primeras *barriadas* o barrios marginales que en un futuro se convertirán en el patrón de crecimiento urbano de las ciudades del Perú, dando con ello notoriedad al fenómeno conocido como «informalidad», posteriormente extendido a todos los ámbitos de la sociedad, como el comercio, el transporte, entre otros (Matos, 1984: 69-74; 1990: 17-18, 27-32; De Soto, 1987: 17-31).

Una vez asentados en la ciudad, los migrantes se encuentran envueltos en una realidad que comprende por un lado, su cultura matriz, esa que aprehendieron en su lugar de procedencia, la de sus padres y de sus abuelos, aquella que compartieron con los demás habitantes de su tierra y que aún comparten en las ciudades con sus coterráneos migrantes. Y por otro lado, la cultura netamente occidental, urbana y moderna en la que ahora están inmersos, caracterizada principalmente por las instituciones del Estado, los sindicatos, la burocracia y las empresas. La migración campo – ciudad, patrocinó la interacción fluida entre ambos mundos, dando lugar a que los procesos sociales se complejicen, es así que surgen nuevas mezclas culturales, emergen modos de vida antes desconocidos que los migrantes crean para adaptarse a su nuevo ambiente, la socialización de las nuevas generaciones se enriquece como resultado de la gran diversidad de elementos simbólicos disponibles en la ciudad y consecuentemente, las identidades se

5

actualizan al ritmo del presente, conservando su arraigo en el pasado del cual provienen.

Dentro del conglomerado de elementos culturales que los migrantes llevaron consigo a la ciudad en este proceso, resaltan por sobre todo sus costumbres y tradiciones, que a pesar de encontrarse lejos de su territorio, de los bienes materiales y las prácticas cotidianas que dejaron en él, continúan –y continuarán– practicando, aunque en menor medida, pero adaptándose y recreando su universo simbólico en su nuevo lugar de vida. De ese modo, la migración hacia las ciudades no significó *«[...] una ruptura en las redes sociales, sino su desterritorialización. A donde llegaban los migrantes, recreaban en asociaciones formales e informales la cohesión de grupos que compartían el mismo origen y organizaban la interrelación con sus parientes y paisanos en las aldeas»*

(Golte, 2001: 115).

1.2. Asociaciones de provincianos

Las asociaciones de provincianos, denominadas también *asociaciones regionales, clubes de provincianos o clubes regionales*, son organizaciones sociales que si bien se manifiestan en el espacio urbano, están fundamentadas en las prácticas socioculturales –económicas, políticas, religiosas, deportivas, artísticas, lúdicas, etc.– de carácter rural que precedieron a la migración y que se van actualizando dinámicamente durante el proceso de inserción al nuevo contexto metropolitano (Altamirano, 1984; Golte y Adams, 1990). De esta manera, cuando los migrantes llegaron por primera vez a la ciudad, encontraron en sus parientes y allegados residentes –es decir en sus redes sociales natales– el primer grupo asociativo al cual integrarse, el mismo que les

6

servió de respaldo para adaptarse a la urbe, dado que es con el apoyo de sus lazos parentales y de compadrazgo que efectuaron las invasiones para la adquisición de un terreno donde vivir, se procuraron un trabajo, y formaron con otros provincianos organizaciones de diverso índole, como por ejemplo sindicatos, clubes deportivos, empresas informales, etc. (Téllez, 1994: 57-58; Golte, 2001: 119-120).

De esa manera, las asociaciones se manifiestan como una estrategia de subsistencia que practicaron los migrantes provincianos para adaptarse e integrarse a las ciudades que eligieron como destino, permitiendo la recreación de sus hábitos y costumbres oriundas en el ámbito urbano y al mismo tiempo, se transformaron en un vehículo de modernidad, difundiendo novedades urbanas en sus lugares de procedencia (Núñez y Lloréns, 1981a: 110; Lloréns, 1983: 123), convirtiéndose así en «[...] las principales bases institucionales para la mantención de las relaciones sociales, económicas, políticas e ideológicas entre los migrantes con sus regiones y localidades respectivas» (Altamirano, 1984: 75).

Las asociaciones de provincianos se constituyen siguiendo como parámetros los lugares de proveniencia de los inmigrantes, basados en las áreas geográficas político –

administrativas determinadas en el Perú, de tal modo, puede distinguirse que

existen asociaciones departamentales, provinciales, distritales y de anexos, posteriormente denominadas comunidades. Conjuntamente, se puede observar que estas organizaciones están estratificadas según la condición socioeconómica de sus miembros. Guiados por los alcances anteriores, podemos afirmar que las asociaciones provinciales y departamentales, agrupan a personas de sectores sociales medios y altos entre sus miembros, provenientes de las capitales de su provincia o departamento, mientras que las asociaciones

7

distritales, de pueblos, comunidades, anexos o pequeños villorrios, están conformadas por migrantes de sectores sociales bajos, rurales, campesinos y populares, aquellos que trabajan de obreros no calificados, empleados domésticos, vendedores informales, etc. (Quijano, 1980: 107; Núñez y Lloréns, 1981a: 115; 1981b: 66).

Estas organizaciones, tienen como ideario común unir y apoyar a los hijos de la comunidad de origen, buscar permanentemente la superación y el bienestar del pueblo natal, resguardar sus intereses, mantener sus tradiciones y cultura y fortalecer los lazos comunicativos entre el pueblo y sus hijos en la capital (Téllez, 1994: 59). Además, muestran un carácter democrático, eligen periódicamente y por votación a una junta directiva, cuentan con un organigrama básico y nítido compuesto por una dirigencia central como ente ejecutivo y una asamblea general como ente deliberante (De Soto, 1987: 27).

Con bastante frecuencia se asocian formalmente sin fines de lucro, con estatutos, libros de actas, libros de contabilidad, eligen directivas, en muchos casos estudiados cuentan con local propio, establecen equipos de fútbol, vóley, grupos de música, de baile, realizan eventos deportivos y culturales (Golte y Adams, 1990: 68-69). Se caracterizan también por combinar formas de organización gremial y sindical, con sistemas andinos comunales de solidaridad, reciprocidad y agrupación como por ejemplo la *minka*, techado de casas, fiestas patronales, celebración de matrimonios, etc.

(Matos, 1984: 77-78; 1990: 18).

Del mismo modo, estas organizaciones concentran a sus asociados por intereses sociales, culturales, económicos, políticos, religiosos, deportivos, etc., no obstante, todas ellas tienen en común que por un lado, congregan al migrante, y

por otro, le otorgan « [...] una base de vida social y una capacidad

8

institucional de representación frente a las autoridades, los partidos y, sobre todo, el Estado» (Matos, 1984: 79). Así se formaron diversos tipos de asociaciones, entre ellas se observan: los clubes de madres, las asociaciones de padres de familia, los patronatos escolares, los centros parroquiales, los clubes deportivos de provincianos, las cofradías en torno al santo patrón del pueblo, los comités comunales, también conocidos bajo los nombres de asociaciones urbanizadoras, asociaciones de pobladores, organizaciones vecinales, juntas de vecinos, organizaciones de pobladores, etc., además de las ya conocidas asociaciones distritales, provinciales y departamentales (De Soto, 1987: 27; Téllez, 1994: 58).

Al igual que sucede en los caseríos, aldeas, pueblos o ciudades de donde provienen los migrantes, las experiencias colectivas que amparan la asociación provinciana, tiene como eje primordial a la fiesta andina. Así, se hace patente que la asociación y la fiesta, establecen, encaminan y protegen los lazos sociales de los inmigrantes en su nuevo lugar de vida (Matos, 1984: 78). La fiesta andina, es decir, las danzas y el baile colectivo, la música popular, natal, provinciana o regional, las diversas ceremonias practicadas por este sector social, como matrimonios, cumpleaños, bautizos, o las festividades costumbristas como el día del pueblo o del santo patrono, están hondamente enraizadas en la sociedad tradicional andina y sirven en su conjunto, para mantener a sus integrantes cohesionados, funcionando como fuente de identificación y pertenencia por un lado, y como resistencia cultural por otro (Núñez y Lloréns, 1981a: 111; 1981b: 67). En ese sentido, «[...]

el complejo música-canto-baile-fiesta se revela como uno de los más vitales de la cultura andina, que no sólo sobrevive, sino que se renueva y avanza sobre los ámbitos urbanos»

(Degregori, 1984: 189).

9

La fiesta andina, además de ser habitualmente practicada en las asociaciones de provincianos, también toma lugar en los coliseos folclóricos. Primigeniamente, los coliseos eran carpas itinerantes que con el paso de los años fueron

estableciéndose en lugares fijos, fruto del incremento de la población migrante y su demanda por su música vernácula. En su mayoría, estos locales se caracterizaban por ser carpas de circo o coliseos deportivos «[...] *amplios, dispuestos a modo de rústicos teatros, con un precario tabladillo de madera rodeado de sillas y bancas, de modesta calidad, dispuestos en semicírculo [...], la “ambientación” [era] una escenografía de cartón pintado con muros de piedra [inca] ...*» (Núñez y Lloréns, 1981b: 64).

La experiencia del complejo música-canto-baile-fiesta por parte de los migrantes, se efectuaban incesantemente los domingos de cada semana en las asociaciones de provincianos y en los coliseos folclóricos, sin embargo existía una diferencia elemental entre estos ambientes. En los clubes o asociaciones de provincianos –y sus lugares extensivos como los campos deportivos– se realizaban actividades sin fines de lucro, por ejemplo, actividades en beneficio de sus pueblos de origen, campeonatos deportivos que concluían en presentaciones musicales, bailes sociales, o fiestas patronales, en cambio, las actividades realizadas en los coliseos folclóricos eran organizadas por empresarios que concebían el arte autóctono únicamente como un espectáculo cuyo fin último era la obtención de beneficios económicos, explotando por lo general a los intérpretes andinos que participaban de este circuito artístico, quienes con frecuencia se presentaban sin remuneración alguna (Núñez y Lloréns, 1981a: 120; 1981b: 65).

10

1.3. Uso de la radio por el sector migrante popular En el proceso de adaptación a la ciudad, los medios de comunicación –sobre todo la radio– jugaron un papel de suma importancia para los inmigrantes provincianos en el afán de acomodarse a su nuevo lugar de vida. El valor de la radio en este proceso radica en las diversas utilidades que le brindó a este sector poblacional, entre las que podemos mencionar en primer lugar, como medio de intercomunicación que les sirve para conservar la comunicación con sus familiares y allegados que se quedaron en su lugar de origen; y en segundo, los noticiarios, como fuente informativa, les sirve para adaptarse a lo nuevo, a la urbe y su modernidad, para aprender nuevos modelos de conducta, nuevas formas de comunicación y de interacciones; y tercero, como eje de identidad, el huayno les sirve para mantenerse vinculados a su colectividad, a sus orígenes y a su pasado (Ccopa, 2009: 114).

A partir de la década de los cincuenta –y en adelante–, el constante flujo de migrantes hacia la ciudad de Lima se masifica, incrementando considerablemente la población. Este hecho generó por un lado, la producción cultural de este nuevo sector poblacional y por otro, un mercado encargado de satisfacer sus necesidades, es así que a medida que la población migrante crecía, también lo hacía su demanda por su principal expresión cultural: el huayno. Es de este modo que en la ciudad

« [...] su nuevo ambiente, la música andina evoluciona y se urbaniza también. Adopta la tecnología moderna y se vale de ella como de un propio instrumento que recoge las formas variadas del folclore localista, las fusiona, recrea y difunde, devolviendo a la sierra un nuevo folclore nacional» (Matos, 1984: 79).

11

La producción, edición y grabación de música andina para un mercado reciente e inédito en ese tiempo, fue resultado de la demanda cultural suscitada por el contingente cada vez mayor de migrantes provincianos en la capital y sus artistas, cuya presencia se manifestaba notoriamente a partir de la constante participación de este sector en la vida festiva que compartían con sus familiares y paisanos en los barrios y asociaciones que habían cimentado, o en los coliseos folclóricos que acostumbraban visitar y que en los años cincuenta gozaron de su máximo esplendor. Los primeros discos de esta corriente musical, grabados y comercializados desde fines de los años cuarenta por iniciativa de José María Arguedas –en ese entonces funcionario del Ministerio de Educación–, tuvieron gran acogida entre su público, marcando con el tiempo una tendencia favorable y en ascenso, poco después, como efecto de éste éxito, comenzaron a surgir los primeros programas folclóricos (Núñez y Lloréns, 1981a: 125; 1981b: 57; Lloréns, 1983: 125-126; Romero, 1985: 267).

1.4. Programas folclóricos

Inicialmente y por varios años, los programas folclóricos eran emitidos únicamente por radioemisoras de amplitud modulada –AM.– (Núñez y Lloréns, 1981a: 125; Lloréns, 1983: 131) durante la madrugada. Las audiencias provincianas que seguían este tipo de programas encontraban en ellos, abundante música folclórica, escuchaban y conocían a los artistas del momento, accedían a información referente al ámbito rural y provincial del país y también a lo que acontecía en la ciudad, se enteraban de las reuniones y fiestas que convocaban la

juntas directivas de las asociaciones de migrantes o las presentaciones de los artistas vernáculos del

12

momento en los coliseos folclóricos, se enviaban saludos y pésames, también se promocionaban diversos establecimientos y servicios prestados por y para este sector poblacional, convirtiéndose en corto plazo, en su principal producción radial.

En los programas folclóricos se pueden notar dos características: en primer lugar, el tipo de trato que mantienen el radiodifusor y sus radioyentes, nos remite a una relación personal, heredada e íntimamente vinculada con la tradición oral de matriz andina que poseen ambas partes de la experiencia radial, se expresa en el reconocimiento del oyente como una persona y no como un individuo anónimo parte de la masa en la ciudad, integrante de un grupo social, con actividades, costumbres y lugares que le son reconocidos como propios. En segundo lugar, el contenido de éstos programas radiales es utilizado como un *altavoz* para manifestar sus diversas demandas, sean estas reivindicativas, informativas, educativas, recreativas, etc. (Téllez, 1994: 83), fortaleciendo al mismo tiempo su identidad de migrantes provincianos (Lloréns, 1990: 149) y por ende, su cohesión como grupo humano en la ciudad.

La consolidación de los programas folclóricos y la comercialización del huayno, marcan un hito importante de producción y consumo cultural para el sector popular provinciano migrante de esa década, ya que convierten al huayno en el primer género musical tradicional que rebasa las barreras locales y regionales en las que era producido y parapetado, llegando por medio de los programas folclóricos capitalinos a ser difundido a nivel nacional, creando consigo un mercado interno para el denominado huayno urbano. En y para este cometido, se apropiaron de los medios de comunicación de la época, sobre todo de las emisoras radiales y por lo tanto, de la industria discográfica, así como de los sistemas de

13

amplificación sonora que permitieron la organización de conciertos y presentaciones con audiencias cada vez mayores.

1.5. La música en el Perú de los años sesenta A partir de la década de los años

sesenta, la ciudad de Lima comenzará a mostrar un matiz provinciano. Además del sector poblacional representado por los residentes más antiguos propios de ésta urbe, un nuevo sector comenzaba a constituirse, estaba compuesto por la primera oleada de migrantes, aquellos que comenzaron a llegar en los dos decenios anteriores –en las décadas de los años cuarenta y cincuenta–, sus hijos nacidos en la capital y aquellos migrantes que continuaron llegando en este periodo de tiempo. Este hecho se reflejó en que para el año 1961, el número de habitantes censados en Lima veinte años atrás, se había triplicado (Matos, 1984: 68; 1990: 25).

El sector popular apoyándose fundamentalmente en sus bases, la población migrante cada vez mayor en las ciudades, logró que las demandas que exigía –por ejemplo, vivienda, título de propiedad, servicios básicos, etc.– para una mejor calidad de vida adquieran solidez y respaldo ante el Estado.

Conjuntamente, en el ámbito rural los reclamos de los movimientos campesinos cobraban notoriedad a nivel nacional, llegando a ser noticia las huelgas en las haciendas azucareras y algodoneras en la costa, y los levantamientos para la recuperación de tierras del poder terrateniente en Cusco, Puno y Cerro de Pasco en los años 1962, 1963 y 1965 (Matos, 1984: 32-33).

En los sesentas, la radio de transistores se había convertido para los migrantes en el medio de comunicación por antonomasia, suceso que coincidió con su expansión a lo largo y ancho del territorio nacional. Si bien es evidente que las

14

diferentes radioemisoras estaban guiadas por una lógica mercantil, a lo largo del día emitían noticiarios, música criolla y música andina, asimismo, corrientes musicales foráneas como

«[...] rancheras, boleros románticos, el dengue, cha cha chás, bossanovas, merengues, guarachas, el rock, el boogaloo (mezcla de rock y música tropical que precede a la salsa de los tugurios del Bronx), el porro y, naturalmente, la cumbia»

(Hurtado, 1995a: 10), siendo este el caldo de cultivo donde se gestaría la música chicha.

En ese tiempo, las corrientes musicales en boga hacían posible distinguir –

aunque de manera flexible– grupos sociales entre los radioyentes, para ello, se establecía una relación entre la condición socioeconómica de las audiencias y el tipo de música que consumían. En ese sentido, se podía identificar a los inmigrantes residentes en la ciudad –sobre todo las personas de mayor edad– con el huayno, a los sectores de clase media y popular con la música criolla, cumbia, guaracha, son, bolero y demás géneros foráneos, a los sectores de clase media y acomodada –en su mayoría jóvenes– con el rock y la nueva ola (Quispe Arturo, 1993: 191; Hurtado, 1995a: 12; Lloréns, 1983: 130; Degregori, 1984: 188) y a los sectores pudientes, con música no comercial como música clásica, que era difundida por algunos programas radiales emitidos incluso en otro idioma (Lloréns, 1983: 132).

Entre los intérpretes peruanos más representativos de música popular estaban, en el huayno, a la Pastorita Huaracina, Flor Pucarina, el Picaflor de los Andes y el Jilguero del Huascarán; entre los compositores de vales criollos resaltaban Chabuca Granda, Augusto Polo Campos, Alicia Maguiña, Lorenzo Humberto Sotomayor y otros. Conjuntamente a estos géneros, surgieron nuevos intérpretes, compositores y grupos que constituían las nuevas corrientes musicales en boga, es así

15

que con el transcurso de los años cincuenta y sesenta, aunados al huayno y a la música criolla, comenzaron a aparecer conjuntos con experiencias sonoras que emulaban las distintas corrientes musicales que llegaban desde afuera, es el caso de las primeras orquestas de jazz como: Los Millonarios del Jazz, Los Astoria's Twisters o Los Astoria's Jazz Band; y poco después, las primeras agrupaciones de rock como: Los Incas Modernos, Los Saicos, y posteriormente Los Shain's y Los Yorks (Cornejo, 2002: 19-25).

Paralelamente al creciente éxito del huayno urbano y como había sucedido en la década de los cincuenta con géneros como el mambo, la rumba y el merengue, ya entrados los años sesenta y gracias a la popularización de la radio, la cumbia se puso de moda en Lima y en las principales ciudades del país.

Esta corriente musical, a diferencia de las que la precedieron, logró ingresar al ámbito rural, donde era ejecutada junto a la música tradicional local en las distintas festividades y reuniones que organizaban estos sectores poblacionales en el transcurso del año (Romero, 1985: 271; 2007: 21-22).

En forma similar a las primeras bandas de jazz y rock peruano, también surgen conjuntos con tendencias populares que fusionan las diversas corrientes foráneas, con las corrientes musicales locales, es el caso de las agrupaciones *proto-chicheras*. Así, en el lapso del año 1963, el grupo musical Los Pacharacos cobra protagonismo al fusionar –aunque todavía muy superficialmente– tradiciones musicales distintas, ellos comenzaron a interpretar huaynos típicos del centro del país con rasgos de música cumbia y guaracha; aumentando singularidad a su música por el uso de una guitarra acústica conectada a altavoces mediante la adaptación de un micrófono para la amplificación sonora, asimismo del uso del güiro y el saxofón (Hurtado, 1995a).

16

Simultáneamente, la difusión de la cumbia forastera en el país con el artista Hugo Blanco y su Arpa Viajera a la cabeza, incitó la promoción y grabación de cumbias locales, mejor dicho, de cuasi cumbias locales, ya que éstas poseían explícitamente una carga de huayno y elementos locales tradicionales –música, nombres, lugares, etc.– en los motivos del repertorio que interpretaban. Este hecho influyó en la formación de nuevos conjuntos musicales que apostaron cada vez más por esta propuesta sonora y por el nuevo mercado que con él se abría paso. Es así que a mediados de los años sesenta, con la música cumbia gozando de amplia aceptación a nivel nacional, aparecen nuevos grupos ejecutando esta combinación sonora, pero ahora contribuyendo con temas de su autoría, tales como Los Demonios de Corocochay, Los Ases del Mantaro y Los Demonios del Mantaro, quienes según los músicos de ese tiempo y conocedores de esta corriente, dieron nombre al movimiento musical que se venía gestando con su canción: *La chichera* (Salcedo, 1984: 91; Quispe Arturo, 1994: 84; Hurtado, 1995a: 10-12; Lloréns, 1999: 80).

1.6. Música chicha

1.6.1. Nacimiento de la música chicha De la misma forma que había sucedido con los clubes o asociaciones de provincianos, los coliseos folclóricos, el huayno urbano, o los programas folclóricos, la música chicha nace del proceso de aculturación suscitado por las oleadas de migrantes con su arribo a la ciudad de Lima, es decir, del proceso de interacción, sea este de adopción, adaptación o resistencia de elementos culturales procedentes del mundo

17

occidental en contacto con los elementos de su mundo andino, dinamizados de manera extraordinaria desde y con la llegada y el establecimiento del sector provinciano migrante en los barrios más populares de la capital del Perú.

De ahí que, la música chicha es preponderantemente una fusión musical de la cumbia colombiana, guaracha cubana y huayno andino, acogiendo en menor medida elementos de otros géneros musicales de la época, como el bolero, la nueva ola y el rock. Sin embargo, son estas dos últimas tendencias de suma importancia, ya que aportan el instrumental musical que caracterizará desde sus orígenes hasta la actualidad la estructura básica de las agrupaciones de esta corriente popular. En esa dirección, la música chicha comparte el ritmo de la cumbia colombiana, la guaracha cubana y el huayno andino, siendo ejecutada con los instrumentos musicales que adoptó de la música tropical caribeña –la conga, el bongó, el timbal, y el güiro– y la música moderna, sobre todo el rock –la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, el órgano eléctrico o sintetizador y la batería– (Núñez y Lloréns, 1981a: 112,122-123; Matos, 1984: 81; Romero, 1985: 272-273; 1993:54; 2007: 22-23; Quispe Arturo, 1993: 191-192; 1994: 84; Hurtado, 1995a: 43-44; Salcedo, 2000: 94; Vich, 2003: 12; Leyva, 2005: 25-26).

En la segunda mitad de los años sesenta, el huayno urbano conjuntamente con la cumbia y los intentos de fusión que a partir de ambas se bosquejaban, se fueron convirtiendo en los tipos de música predilectos de los sectores sociales emergentes de la capital y del país, este último acontecimiento fue facilitado gracias a la pujante producción discográfica, su éxito comercial y la difusión de estas corrientes musicales por medio de la inmensa cobertura radial que por ese tiempo ya alcanzaba todo el litoral. Así, en el año 1968 mientras el General Juan Velasco Alvarado y las Fuerzas Armadas asumían

18

el Gobierno del Perú, en el ámbito musical, Enrique Delgado Montes al frente del grupo musical Los Destellos, graba bajo el nombre de *El Avispón* el disco fundacional de la música chicha y al mismo tiempo, la primera de sus vertientes.

La cumbia peruana o cumbia costeña, vertiente inicial de la música chicha, inicialmente fue producida por agrupaciones limeñas, las que contaban mayoritariamente con integrantes de raigambre provinciana. Se caracterizaba por mantener una fuerte ligazón con la cumbia comercial foránea de la época, no obstante, su instrumentalización difiere considerablemente de ésta, dado que

utiliza intensivamente la guitarra eléctrica, lo cual le otorga una sonoridad distinta a la de su seno musical, definiendo de esta manera el nuevo género sonoro. En un primer momento, esta vertiente era enteramente instrumental, los motivos de las canciones nos remitían al imaginario de todas las regiones del Perú, vislumbrando desde ese momento las demás vertientes de música chicha que se venían gestando. Entre las agrupaciones más representativas de la cumbia peruana o cumbia costeña encontramos a: Los Destellos, Los Ecos, Grupo Maravilla, Los Girasoles, entre otros.

De otro lado, cuando corría el año 1970 el músico Bernardo Hernández, ex integrante del conjunto Los Demonios del Mantaro, abanderado del grupo musical Manzanita y su Conjunto –desde el año 1969–, concluye la grabación de uno de los primeros discos que incluía huaynos populares como: *Virgenes del Sol, La Pampa y la Puna, y Yaulillay* con ritmo nítidamente de cumbia. Paralelamente a esta agrupación, grupos como Los Yungas, Los Diablos Rojos, Los Quantos de Ica, Los Beta 5, entre otros, harían lo mismo (Hurtado, 1995a: 15). Este hecho originó otra de las vertientes de la música chicha: la música tropical andina o cumbia andina.

19

Producida inauguralmente por agrupaciones cuyos integrantes eran procedentes de la sierra central –Valle del Mantaro– y las provincias de Lima, esta vertiente muestra explícitamente su influencia andina, musicalmente embebida de huayno, integra a la vocalización en el canto un fuerte acento *ahuaynado*, el cual caracterizará en adelante –sobre todo en la década de los ochenta– a este sub género. Entre las agrupaciones más resaltantes de la música tropical andina o cumbia andina encontramos El Grupo Celeste, Los Titanes, Chacalón y la Nueva Crema, Vico y su Grupo Karicia, y Los Shapis.

Poco a poco, ambas novedades sonoras generaron nuevas y mayores audiencias tanto en Lima como también en provincias, donde llegaron gracias a los medios de comunicación, sobre todo la radio, principal vehículo de información y modernidad utilizado por los sectores populares de ese tiempo. Es así como en las distintas regiones del país, surgieron nuevas agrupaciones que emulaban las recientes propuestas musicales, enriqueciéndolas con los elementos propios de cada región, dotándola con nuevas peculiaridades musicales de la zona. Como era de esperarse, poco después de entrada la década del setenta, nace la primera expresión regional de la música chicha y con ella se abre camino otra de sus

vertientes, la cumbia amazónica o cumbia selvática, cuya característica principal radica en los motivos típicos de esa región, cuyos elementos amazónicos son utilizados activamente en su estética grupal y composición musical. Entre las agrupaciones más importantes de la cumbia selvática o cumbia amazónica encontramos a Los Mirlos, Juaneco y su Combo, Los Wemblers y Sonido 2000.

Las tres vertientes de este nuevo género musical, junto con el huayno urbano, se abrieron paso a lo largo de los años

20

setenta. Juntamente con las invasiones de terrenos, las asociaciones de provincianos, el comercio ambulatorio, el transporte emergente, etc., la música manifestó en sus diversas tendencias el proceso social popular que se venía dando, proceso que coincidió con la reglamentación promulgada por el Gobierno Militar del General Juan Velasco Alvarado, que además de la aplicación de la Reforma Agraria, el reconocimiento de la diversidad cultural, la oficialización del quechua, la reforma de la empresa, la estatización del petróleo y de las más importantes empresas mineras, así como la difusión de un planteamiento ideológico nacionalista (Matos, 1984: 34), que exigió una cuota dedicada a la promoción de música tradicional andina en la programación radial nacional a mediados de esa década (Téllez, 1994: 85; Núñez y Lloréns, 1981b: 58-59), espacios que por cierto fueron compartidos con el nuevo género musical, convirtiéndose en la banda sonora de un Perú urbano que se iba transformando.

En los años setenta, el ejercicio del poder estuvo en manos de dos gobiernos militares, en primer lugar, el del General Juan Velasco Alvarado, que se caracterizó por las reformas aplicadas en beneficio de los sectores menos favorecidos –pero, sin la intervención directa de los mismos–, y en segundo lugar, el de Francisco Morales Bermúdez, gobierno transicional amparado por la oficialidad y su intento de desmantelamiento de los avances planteados por el gobierno precedente. Asimismo, esta temporada significó la inmersión del país en una de sus más grandes crisis económicas, resultado de la poca eficacia de las reformas aplicadas por el primer gobierno militar y el considerable incremento de la deuda externa que se agudizó con el segundo gobierno de esa década.

En ese contexto, el Perú ingresa a la década de los años ochenta mostrando un panorama complejo. Por un lado, un flamante

sistema democrático, encarnado por el partido político Acción Popular dirigido por Fernando Belaunde Terry y la aguda crisis económica herencia de los regímenes anteriores que les tocaba enfrentar; el inicio de un tiempo de violencia y conflicto interno provocado por el Partido Comunista del Perú –Sendero Luminoso–, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y las Fuerzas Armadas del Perú, obligando una vez más a los pobladores de las zonas afectadas –en su mayoría pequeños poblados serranos– a emigrar hacia las zonas urbanas a causa del conflicto. Por otro, unos sectores populares fortificados por el reconocimiento de la oficialidad años atrás, condición en la cual encontrarán un importante aliciente que les servirá de respaldo a la hora de reivindicar sus derechos individuales y colectivos, ejerciendo mayor presión, a pesar de cualquier intento de sabotaje sobre el aparato del Estado, incapaz de cubrir las necesidades básicas del enorme sector poblacional emergente (Matos, 1984).

1.6.2. Música chicha en la década del ochenta Las enormes oleadas migratorias cambiaron por completo la configuración del país, hecho ya innegable en la década del ochenta. La población nacional que en 1940

ascendía a seis millones de personas para el año 1981 se había triplicado, asimismo, se revelaba que en 1940 el 30% de la población peruana habitaba en zonas urbanas. Luego de veinte años, en 1961 la población urbana se había incrementado, llegando al 47%, mientras que para 1981 se observaba que cerca del 65% de la población estaba volcada sobre estas zonas (Matos, 1990:24), evidenciado dramáticamente el explosivo crecimiento urbano del Perú y con él una problemática que no podía ser resuelta por el Estado.

Desde que se masificó el flujo migratorio a la capital, se hizo incuestionable la incapacidad del Estado para integrar equilibradamente al sector migrante popular con las actividades sociales, culturales y económicas del espacio urbano y satisfacer las necesidades básicas que requerían. Por el contrario, dificultó legalmente su acceso a la vivienda, trabajo, transporte y comunicación en la ciudad. Frente a estas adversidades, el sector migrante optó por «[...] *solucionar sus problemas fuera del sistema legal imperante, creando en la práctica un orden nuevo, propio, informal y contestatario, con capacidad para atender, de manera directa y rápida, sus problemas y necesidades principales*»

(Matos,1990: 33).

De este modo, el fenómeno conocido como *informalidad*, fue la estrategia que aplicaron los migrantes durante su proceso de acomodo a la urbe, marcando definitivamente en la década de los ochenta el nuevo aspecto urbano del Perú, un aspecto que mostraba sobre las ciudades las más diversas formas de organización, expresión y subsistencia de los sectores populares en su afán de adaptación a las zonas urbanas. Simultáneamente a las invasiones de terrenos, las asociaciones de provincianos, el comercio ambulatorio, el transporte emergente y otras manifestaciones informales, la música mostró en sus diversas tendencias el proceso social popular que se venía dando. En ese sentido, « [...] la *difusión del huayno y de la chicha representan dos momentos y dos formas de construcción de un tejido social nacional desde el pueblo y desde el tronco andino, en un contexto contradictorio de desarrollo capitalista [transnacional] y de avance de la organización independiente del pueblo*» (Degregori, 1984: 189).

En esos años, el movimiento musical y en especial la música tropical andina, representada por Los Shapis, alcanzó su

23

máximo esplendor. El nombre de esta agrupación fue tomado de una danza guerrera típica del distrito y provincia de Chupaca, departamento de Junín. Estaba integrada por músicos urbano-rurales procedentes de Juliaca, Trujillo, Chupaca, Huancayo, Tarma y Junín (Hurtado, 1995b: 178). La masiva aceptación de Los Shapis y la música tropical andina fue reflejada en los récords de ventas logrados y que acapararon el gusto musical popular a pesar de la piratería imperante. Su creciente difusión en los medios de comunicación y las giras musicales al interior del país, los llevaron paulatinamente a todos los rincones del Perú, sobrellevando los cuestionamientos que emitían los voceros de la cultura oficial –intelectuales conservadores, medios masivos y opinión pública–, contra esta corriente musical y sus adeptos, llegando a tildarla de violenta y artísticamente pobre (Romero, 2007: 22-23). Sin embargo, estos embates no menguaron la recepción de la música chicha por parte de los sectores populares, quienes la continuaron bailando y escuchando en eventos organizados por asociaciones de provincianos o promotores de espectáculos, en locales privados o públicos, en casas o en estacionamientos de vehículos, campos deportivos, *chichódromos*, salones comunales, coliseos, etc.

Al mismo tiempo, carteles que publicitaban conciertos chicha llenaron de múltiples colores las diversas arterias de la Lima popular, estableciendo una *nueva gráfica* que representaría desde entonces a éste movimiento musical y que incluso sería utilizada no solo por otros tipos de música, sino también por diversas empresas de publicidad. La producción de los carteles chicha, se caracterizaron por el uso artesanal de la serigrafía, la cual utiliza predominantemente combinaciones de colores fuertes sobre un fondo mayormente negro, combinaciones y colores extraídos del imaginario andino,

24

elementos culturales que los migrantes trajeron con ellos a la ciudad, según se puede observar claramente en el arte textil de la región andina. Otra característica es el orden de la información estampada: en la mitad superior izquierda, la fecha y la hora del concierto; en la mitad superior derecha, se especifica el lugar; por último, la mayor parte del cuerpo es ocupada por los nombres de las agrupaciones que se presentan, ubicados de arriba hacia abajo según su trayectoria e importancia en el medio musical. Las empresas promotoras de los eventos, el motivo del evento y los fabricantes de los afiches, ocupan lugares menores.

Además de ello, en ésta década se instituyeron dos particularidades que acompañarán en adelante a la cumbia andina. Por un lado, la sonoridad y contenido y por otro, la *performance* de la agrupación sobre el escenario. Con relación a la primera, la música tropical andina tiene una fuerte influencia del huayno, es más, es común encontrar interpretaciones de huaynos tradicionales con ritmo de cumbia, accionar que evidencia sus profundas raíces andinas. Por otro lado, a diferencia de la cumbia costeña y la cumbia amazónica cuyo repertorio tiene una temática diversa en donde resalta el tema amoroso –también tocado por la vertiente tropical–, la cumbia andina se caracterizó en ese tiempo por tocar de modo espontáneo temas sociales, temas que perteneciendo a su vida cotidiana eran observados emotivamente desde su condición, manifestando el sentir de todo un sector de la población que se identificaba con ellos, donde la pobreza, el desarraigo, la nostalgia, el trabajo y las ganas de superación eran los motivos constantes que daban pie al repertorio andino tropical. Con relación a la *performance* de la agrupación sobre el escenario, los integrantes comenzarían a realizar coreografías al mismo tiempo que interpretaban las canciones, patentando como

propia desde ese momento esta nueva forma de presentación escénica.

1.6.3. De la música tropical andina a la tecnocumbia El Perú apertura la década del noventa sumido en una crisis económica, social y política sin precedentes. El gobierno del presidente recién electo, Alberto Fujimori y su naciente agrupación política Cambio 90 tomaron la posta del Partido Aprista encabezado por Alan García un país al filo del colapso,

«[...] un país quebrado económicamente y al borde de la desintegración social, con un 7000% de inflación anual, y amenazado por la insurgencia de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)» (Paredes, 2001: 39). Si bien entre 1992 y 1993 el gobierno fujimorista derrotó a los grupos terroristas, es ineludible y obligatorio mencionar que además de no cumplir con las promesas hechas en su campaña presidencial –como sucedió con la aplicación del *shock económico* y haber dado inicio a un periodo autoritario a partir del Autogolpe de Estado efectuado el 5 de abril de 1992–, realizó una voceada obra pública *«[...]*

utilizando fraudulentamente los dineros del Estado, sobre la base del auge de las privatizaciones. Cooptó y entró en alianza con las Fuerzas Armadas, a través de un intermediario civil, ex militar maquiavélico, y, contando con el apoyo del gobierno de Estado Unidos, afianzó la formación del Estado neoliberal e instauró un régimen autoritario y corrupto» (Matos, 2004: 125).

Con la implementación del neoliberalismo como modelo económico, el Estado *«[...] abandonó su papel directo en la producción y abrió la economía al comercio internacional. Con la inflación bajo control, la producción*

aumentó. El crecimiento económico generó condiciones positivas para la inversión y acabó con el periodo de fuga de capitales» (Paredes, 2001: 40). Con las fronteras económicas abiertas de par en par, el ingreso de todo lo que viniera del extranjero se tornó fluido, reinsertando al Perú en el mapa de la economía mundial (Cornejo, 2002: 91). De esa manera, el país se vio refrescado por una corriente modernizadora que trajo consigo todo tipo de elementos foráneos, en este vertiginoso proceso, llegaron empresas multinacionales dedicadas a las telecomunicaciones, alimentos, extracción minera, abastecimiento de

combustibles, entre otros; nuevos medios de comunicación como la televisión por cable y la Internet, acortaron el tiempo y el espacio como nunca antes, permitiendo un fluido intercambio e interacción de elementos culturales procedentes de todas partes del mundo.

En el ambiente musical, no solo llegaron nuevos géneros musicales, sino también artistas provenientes de otras latitudes, diversificando ampliamente las ofertas sonoras con relación a los años pasados. En la primera mitad de la década del noventa, la efervescencia que había suscitado durante los ochenta la música tropical andina en los sectores populares del país comenzó a menguar, quedando atrás los años de bonanza en los que cada conjunto musical lograba colmar los locales donde se presentaban, por lo que optaron por realizar conciertos donde la participación de varias agrupaciones se hizo frecuente. De igual forma, bajaron las ventas discográficas y poco a poco los medios de comunicación perdieron el interés por la otrora llamada explosión musical (Romero, 2007: 35). Con la demanda por éste género musical en franco declive, a mediados de los noventa muchos de sus detractores anunciaron su muerte.

Sin embargo, lo que venía sucediendo se alejaba de esta afirmación, así quedó demostrado con la muerte repentina de

27

Lorenzo Palacios Quispe «Chacalón», cuyo cortejo fúnebre hizo noticia a nivel nacional, ya que tal como había sucedido en el año 1975 tras la muerte del cantante de música andina Víctor Alberto Gil Mallma «Picaflor de los Andes», una enorme multitud se congregó para acompañar y despedir sus restos mortales hasta su última morada, evidenciando y legitimando así, el arraigo que tiene la música chicha en el sector popular.

Hacia mitad del noventa y paralelamente a la creación del Ministerio de La Mujer y el inicio de las movilizaciones populares espontáneas en rechazo al segundo gobierno del ingeniero Alberto Fujimori, la aparición inesperada de otra de las vertientes de la música chicha comenzó a causar revuelo: era la tecnocumbia. Este fenómeno musical, irrumpió a nivel nacional tomando por asalto todos los medios de comunicación, es más, fue ampliamente notoria su participación en las elecciones presidenciales del año 2000 en las que Fujimori encabezando la Alianza Perú 2000, porfiando inconstitucionalmente la re-reelección, utilizó ésta vertiente como insignia. Este hecho marcó un hito para la

música popular

—y el sector que la producía—, ya que jamás había sido vinculada de modo tan explícito con el poder oficial, aunque su verdadera finalidad, la identificación con la gran audiencia emergente y los posibles votos que esta representaba, haya sido únicamente de carácter superficial e instrumental.

La música chicha, renovada una vez más mediante sus nacientes agrupaciones, alcanzó rápidamente gran popularidad.

Era usual la participación, promoción, y difusión de grupos musicales tecnocumbieros en los programas radiales y televisivos de mayor audiencia, además de las innumerables reseñas que le dedicaba la prensa escrita, confirmando rotundamente su privilegiada posición mediática, que a diferencia de la suscitada en los ochentas por los conjuntos de

28

cumbia andina, parecía no estar cargada de discriminación y racismo. Por el contrario, su exótica musicalidad despertaba inquietud y curiosidad en la audiencia, lo cual le permitió llegar no solo a todo el Perú, sino también a todos los sectores sociales. Después de la cumbia selvática o amazónica, la tecnocumbia fue la segunda entrega de música chicha que emanó de la región amazónica. Esta nueva vertiente distaba de sus predecesoras en su mayor utilización de instrumentos electrónicos, la apertura a otras corrientes musicales locales y extranjeras, el protagonismo del género femenino y la imagen grupal globalizada e internacional, todos estos elementos, reforzados y favorecidos por la masividad mediática que generó este fenómeno musical a nivel nacional. (Quispe Arturo 2000: 108-111; Romero, 2007: 38-42)

Los instrumentos musicales que incluyen las agrupaciones de tecnocumbia son: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, sintetizadores, batería electrónica, además de una vocalista o conjunto vocal, acompañados por un grupo de bailarinas. Las nuevas tecnologías incluidas por esta vertiente musical, le permitieron ampliar su espectro sonoro, no sólo para integrar sonidos de otras corrientes musicales, sino también sonidos electrónicos creados por estos instrumentos, dotándola así, de una «[...] sonoridad agradable y meliflua [...] cercana al estándar de la música tropical internacional, pero con una melodía que deja entrever la mixtura producida con la cultura de cada región [...] su temática, [es] hedonista

y alegre, sin atisbos de melancolía ni rasgos de contrariedad con su entorno social, como sí los tuvo la versión anterior de la chicha, la

[cumbia] andina» (Quispe Arturo, 2002: 109).

El factor más resaltante que tuvo la tecnocumbia fue el protagonismo logrado por el género femenino, dado que inyectó a esta vertiente una fuerte dosis de sensualidad y que era

29

expresada en las coreografías y prendas ligeras que utilizaban como indumentaria. Así lo certifican dos de sus máximas exponentes, Rossy War y su banda Kaliente y Ruth Karina –

luego Ana Kholer– y su Grupo Euforia, quienes acompañadas por su ballet coreográfico, fueron la imagen de este movimiento musical (Quispe Arturo 2000: 111; 2002: 109; Servat, 2001: 288; Romero, 2007: 39).

Es pertinente recordar, que anteriormente el rol de las mujeres en las agrupaciones chicheras estaba limitado únicamente a papeles secundarios, como por ejemplo coristas o bailarinas, a excepción del conjunto Pintura Roja, que en la década de los ochenta innovó la estructura vocal de la agrupación clásica incluyendo en sus filas una voz femenina.

De igual modo, la imagen internacional o globalizada que mostraban los conjuntos de esta vertiente musical, mantenía en comunión e interacción elementos locales y elementos internacionales. Así por ejemplo, las vestimentas de las bailarinas y los paisajes que utilizaban para la grabación de sus video clips tenían raigambre en la región amazónica nacional, mientras que la música tomaba ritmos de países vecinos como Brasil, Colombia, Ecuador y México (Quispe Arturo, 2000: 109; Romero, 2007: 39).

Así, podemos observar en la estética de la cantante Rosa Guerra conocida bajo el nombre artístico de Rossy War, elementos de la música *tex-mex* procedente de Texas – Estados Unidos de América y México, sobre todo el aspecto indumentario de la desaparecida cantante Selena Quintanilla.

En el modo de cantar, su voz nos remite inmediatamente a la baladista Ana Gabriel, asimismo, en su repertorio, encontramos

el tema *Mujer solitaria*², versión castellanizada de la canción *Solitary man* ³ del cantautor estadounidense Neil Diamond.

El furor que ocasionó la tecnocumbia en esos años despertó el interés de productores independientes que veían en esta corriente musical un mercado rentable a ser explotado. Este fue el origen de una ola de agrupaciones juveniles entre las que destacaron Zona Franca, Eskándalo, Joven Sensación y Tornado, quienes con una imagen semejante a la mostrada por conjuntos musicales jóvenes de pop inglés y norteamericano, como también de la cumbia argentina y mexicana de los años noventa, se enfocaron en cubrir la demanda musical del sector adolescente y juvenil que había estallado con la tecnocumbia (Romero, 2007: 40). Al mismo tiempo, esta vertiente de la chicha revivificó la actividad musical de agrupaciones mucho más antiguas como *Agua Marina* y *Armonía 10*, que se habían mantenido hasta ese momento al margen de la explosión mediática y por ende, de un mayor público (Servat, 2001: 288).

Mientras tanto, en el ámbito nacional, había una impetuosa ambición de perpetuar un régimen oscuro y corrupto que había instaurado durante una década las condiciones propicias para continuar beneficiándose descaradamente a costa del Estado. La re-reelección de un poder político, militar y económico que integraba Alberto Fujimori, un presidente sin partido político, demócrata en teoría pero autoritario en la práctica, una cúpula militar a cargo de un operador civil, el ex militar Vladimiro Montesinos, asesor presidencial y encargado del Sistema de Inteligencia Nacional, y por último, un sector empresarial que amparado por los anteriores dos poderes, se mantuvo ávido y oportunista en toda licitación estatal (Matos, 2 <http://youtu.be/eeJYGpX7uSQ>

³ <http://youtu.be/1ool7259xNQ>

2004: 125). Todo ello despertó grandes movilizaciones y protestas populares, la más recordada es *La Marcha de los Cuatro Suyos* realizada los días 26, 27 y 28 Julio del año 2000, ante la fraudulenta elección en segunda vuelta de Fujimori, poco antes de los video-escándalos que echarán abajo éste régimen, abriendo el camino transicional a la democracia.

1.6.4. Ocaso de la tecnocumbia

La acogida que tuvo inicialmente la tecnocumbia en todos los sectores sociales del Perú, se debió en gran medida al respaldo y difusión que obtuvo de los principales medios de comunicación, los cuales se enfocaron principalmente en el semblante innovador que ésta poseía. El papel protagónico de las mujeres, sus raíces y motivos procedentes de la exótica región amazónica, el uso intenso de instrumentos electrónicos y la fusión musical que permitían, así como las letras de sus canciones, que eran festivas y pegajosas, sirvieron como caballos de Troya para lograr la licencia y el consentimiento de quienes se encargaron de justificar su presencia y amplia difusión en el ambiente mediático.

La apariencia que este ritmo ostentaba, hizo que las grandes audiencias sin distinciones de edad, género o condición social, la percibieran como una música nueva. En ese sentido, los medios escritos, radiales y televisivos, jugaron un papel importante al deslindarla –accidental o intencionalmente– de las otras vertientes de la música chicha, sobre todo de la cumbia andina, explícitamente popular, migrante, y serrana, caracterizada por el ritmo ahuyinado, una estética de colores fuertes y canciones que principalmente aludían al desarraigo, la nostalgia, el des/amor y la lucha diaria de los inmigrantes en la capital.

32

Fue durante el período 1999-2000 que la tecnocumbia alcanzó la cúspide de su popularidad. Sin embargo, esta condición cambió notoriamente para el 2002, año en que repentinamente comienza a ser puesta en tela de juicio por sus viejos detractores, que a través de diversos medios de comunicación, empiezan a catalogarla despreciativamente bajo el término de *chicha*, y a sus intérpretes como *chicheros* o *chicheritos* (Quispe Arturo, 2002: 111), menoscabando el éxito que esta vertiente había logrado, y acusando de forma abrupta su ingénita relación con el sector popular del cual venía. Como había sucedido con la música tropical andina dos décadas atrás, los ataques emitidos por los voceros de los sectores medios y altos de la capital en contra de la tecnocumbia, no solo tenían como blanco las características medulares que la caracterizaban y la ligaban a su matriz la música chicha, sino por sobre todo, se hacía indiscutible –una vez más– el carácter de discriminación sociocultural que estos embates disfrazaban.

La carga negativa atribuida a la música chicha y posteriormente al término chicha, se sustenta en dos dimensiones. Una superficial, que se remonta a los orígenes y desarrollo de esta corriente musical, dado que cuando surge, se comenzaron a destacar los comportamientos desequilibrados que acaecían en el ambiente chichero, principalmente las trifulcas entre los asistentes a los eventos, actitud por la cual empezaron a identificarlos como *gente de mal vivir*, *delincuentes*, *achorados* y en consecuencia, se generalizaba a todo el grupo social que participaba de este movimiento, en su mayoría jóvenes migrantes andinos o sus descendientes de barrios populosos, de igual manera. La otra dimensión latente, puesto que el fenómeno anterior activó en el inconsciente colectivo el racismo derivado del período colonial y republicano, fundado en el enfrentamiento irresoluto entre la

33

cultura de origen prehispánico y la cultura dominante de los invasores, que determinó desde ese tiempo hasta el presente, una valoración antagónica entre el indígena, indio, cholo, y el blanco, español, criollo, y los productos y prácticas que ambos promovían. Así, las actividades del sector subalterno, eran vilipendiadas y catalogadas de mal gusto, mientras que, las actividades del sector hegemónico, gozaban del aplauso oficial y además, eran establecidas como canon para la aprobación general (Quispe Arturo, 2004: 3-4).

Estas dos dimensiones gestionadas por los sectores dominantes, predispusieron el sentido peyorativo del término *chicha* conocido en nuestro tiempo, el cual fue ampliamente utilizado para calificar toda clase de hechos y situaciones ligadas a la transgresión de las leyes y el orden establecido, la informalidad, lo mal hecho o acabado, lo estafalario, entre otros calificativos, por lo que en los años anteriores, era corriente oír expresiones como modernidad chicha, partidos políticos chicha, organización chicha, diseños chicha, y así sucesivamente (Ibídem).

1.6.5. Cumbia norteña: la chicha del siglo XXI En el segundo quinquenio del s. XXI la ciudad de Lima tenía una población migrante y/o descendiente de ella que ascendía al 90% de su totalidad (Quispe Arturo, 2009: 03). En esos años, el creciente interés por parte de los *mass media* a través de productores de programas televisivos y radiales –

muchos de ellos de cobertura nacional–, comenzaron a crear y a utilizar nuevos

formatos en sus productos dirigidos a este sector poblacional y por supuesto, al potencial mercado que en él existía. Una muestra de ello, es el conjunto de producciones que tomaron como tema principal la vida de personajes del

34

ambiente popular, tal es el caso de artistas chicheros como Julio Simeón «Chapulín el Dulce» de Los Shapis, Lorenzo Palacios Quispe «Chacalón» o Jhony Orosco del Grupo Néctar, a quienes se realizaron innumerables reportajes televisivos y hasta miniserias acerca de sus vidas. De igual manera, varios artistas del ambiente folclórico gozaron de la misma suerte y actualmente tienen cabida en el espacio mediático.

Para ese entonces y con la tecnocumbia fuera de juego, la música chicha estaba a punto de terminar su último descenso, tiempo que duró alrededor de cinco años y que tuvo como punto de quiebre el 13 de mayo del 2007, fecha en la que fallecieron en un trágico accidente todos los integrantes de la agrupación peruana de chicha *Néctar*, en Buenos Aires – Argentina. La infausta noticia ocupó todos los boletines informativos que rápidamente la propagaron por todo el país e inmediatamente se rindieron homenajes póstumos en programas radiales, televisivos y de prensa escrita; se difundió con más fuerza el trabajo musical y la trayectoria del grupo desaparecido, logrando congregarse otra vez la enorme audiencia popular apegada a este género y como secuela la reactivación y el ascenso de otra etapa de la música chicha: la cumbia norteña.

Entre las agrupaciones más representativas de esta nueva vertiente se encuentran El Grupo Cinco, Los Hermanos Yaipén, Los Caribeños de Guadalupe, Marisol y La Magia del Norte, entre otros. Esta nueva entrega de la música chicha aparece en escena como su vertiente más sofisticada, dado que rompe con las marcadas tendencias regionalistas que habían mantenido mayoritariamente desde un principio sus antecesoras, en pro de un nuevo estilo que fusiona de modo más integral y expedito elementos musicales de la costa, sierra, selva del Perú así como de otros países. Para ese cometido, se incrementa el juego de instrumentos musicales utilizados

35

típicamente por una agrupación chichera, agregando una sección de trompetas y trombones, elementos adoptados de la música salsa -que ingresó al país con gran

fuerza a fines de la década de los ochenta-. En la sección vocal, puesto que anteriormente era ocupado sólo por una persona, se incluyen ahora cinco voces principales, encargadas de cubrir un espectáculo de cinco o seis horas, lo que hace que una orquesta norteña actual esté conformada por aproximadamente quince integrantes, a la que se suma el animador y en algunos casos un grupo de bailarinas.

La temática que abordan las canciones de cumbia norteña, se circunscribe al ámbito amoroso en general y en algunos casos denotan cierta picardía, siempre dentro de los límites de la cotidianidad, perdiendo casi por completo la conciencia crítica que habían logrado sus predecesores con la música tropical andina. Por un lado, el repertorio que ejecutan es amplio y no se limita a las composiciones de la agrupación, por el contrario, adopta canciones de otros géneros musicales, de artistas locales y extranjeros, otorgándole gran versatilidad a su *performance* sobre el escenario. Por otro lado, la estética grupal se ciñe generalmente al *traje*, lo que nos remite al aspecto propio de las agrupaciones nueva oleras y de orquestas salseras, conservando los colores fuertes y llamativos que caracterizan al movimiento chichero exclusivamente para la publicidad callejera de los eventos que organizan.

De esa manera y a la vanguardia de sus antecesoras, la cumbia norteña se presenta como la vertiente más flamante de la música chicha, logrando gracias a su buena posición mediática revivificar y actualizar este movimiento musical, situando nuevamente en escena no solo a conjuntos musicales de cumbia peruana, música tropical andina y cumbia amazónica de ayer y hoy, sino también a conjuntos de cumbia

36

sureña, vertiente que manteniendo un perfil bajo se desarrolló desde la década del noventa y que guarda estrecha relación con la tecnocumbia y la cumbia boliviana. La cumbia sureña se caracteriza por la clara influencia de estilos musicales como la *saya*, la *morenada* y los *tinkus*; en lo instrumental se identifica por el uso intensivo del sintetizador; la indumentaria de cuero que llevan sus integrantes, y por la gran aceptación y producción que tiene en la zona sur del Perú, sobre todo en las ciudades de Puno y Juliaca de donde provienen la mayor parte de sus agrupaciones representativas. Los conjuntos más representativos de la cumbia sureña son Los Puntos del Amor, Sociedad de Juliaca, Alaska y Águilas de América.

Por otra parte, la renovación de los conjuntos de tecnocumbia derivó en numerosos conjuntos de cumbia femenina y cumbia *pop* actual, difundidos ampliamente por programas televisivos y radiales de cobertura nacional que presentan una versión *light* tanto estética como sonora de la música chicha, entre los conjuntos distintivos de esta tendencia encontramos a Giuliana Rengifo, Maricarmen Marín, Tommy Portugal y Erick Elera.

Además, se observa el constante fortalecimiento del flujo bilateral que existe entre el repertorio de música chicha y de huayno urbano, como también una mayor influencia sobre los conjuntos de rock fusión que se nutren de esta corriente musical popular para la interpretación de temas clásicos y la creación de nuevas experiencias musicales, aunque estas actividades solamente estén guiadas por un fin netamente comercial. Así, aunque el rótulo de *música chicha* siga causando suspicacias entre propios y extraños, las giras intercontinentales, las grandes sumas de dinero que mueve esta industria y la apertura en los medios de comunicación que ha conseguido, demuestra la acogida lograda por esta corriente

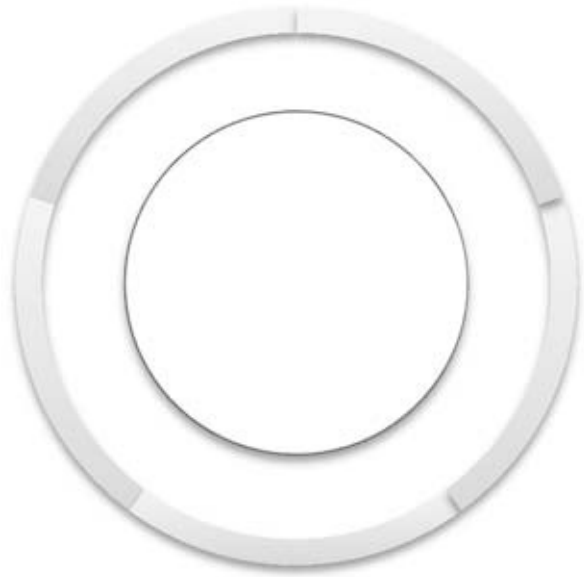
37

musical en todos los sectores sociales del país, expresando la vitalidad y el respaldo que tiene a los cuarenta y cuatro años de su eclosión inicial.

1.6.6. Clasificación de la música chicha A continuación se presentan las seis vertientes musicales que conforman actualmente la música chicha (ver gráfico N° 1). Asimismo, se exponen las cinco sub vertientes o estilos más conocidos de la música tropical andina en el ambiente chichero (Ver gráfico N° 2). Es importante precisar que además de tener un carácter publicitario, cada estilo lleva el nombre –o se relaciona a él– y la musicalidad de algún conjunto andino tropical que dejó huella en el movimiento chicha. Está constituido por agrupaciones cuyos vocalistas –en su mayoría– son ex miembros de otrora conjuntos sobresalientes, así por ejemplo, Alin y la Triple A, identificado con el estilo A, deriva del Grupo Alegría; Randy y Los Súper Genéticos, identificado con el estilo G, deriva del Grupo Génesis; Chacalón Junior, identificado con el estilo Chacalonero, deriva de la agrupación Chacalón y la Nueva Crema; Pascualillo y La Nueva Estrella Azul, identificado con el estilo Carretero, deriva de la agrupación Los Jharis de Ñaña y su nombre proviene de los conciertos que se hacían –y hacen–

en la Carretera Central en Lima; Tony y Los Wankas, identificado con el estilo

Wanka, deriva de la agrupación Los Wankas.







38

Gráfico N° 1

Vertientes de la música chicha

Cumbia

Peruana o

Cumbia

Costeña

Música

Tropical

Cumbia

Andina o

Norteña

Cumbia

MÚSIC

Andina

A

CHICHA

Cumbia

Cumbia

Amazónica o

Sureña

Cumbia

Selvática

Tecnocumbia

Fuente: Elaboración propia.

Gráfico N° 2

Estilo A

Estilo Wanka

MÚSICA

Estilo G

TROPICAL

ANDINA

Estilo

Estilo

Carretero

Chacalonero

Estilos de la música tropical andina o cumbia andina Fuente: Elaboración propia.

39

También podemos identificar ciertos matices que caracterizan a los conjuntos chicheros y su público. Así, se reconoce la línea agresiva de la música chicha, que cuenta con un público «desordenado y más informal», proveniente en su mayoría de barrios «*bravos*», su temática se asemeja mucho a la que tiene el bolero cantinero y tiene como mayor exponente a Chacalón y la Nueva Crema; en la actualidad se le conoce como «música violencia» o «música de violencia» y está relacionada a los conjuntos representantes de los estilos

«chacalonero» y «carretero». La línea apacible de este estilo musical promueve entre los asistentes y los músicos un espectáculo sin mayores sobresaltos, su temática está vinculada a las vicisitudes del migrante y el desarraigo y tiene como mayor exponente al conjunto Los Shapis; hoy en día podemos relacionar a ésta línea los estilos A, G y Wanka (Hurtado, 1995a).

40

CAPÍTULO II:

HISTORIA DE LA MÚSICA TROPICAL ANDINA EN LA CIUDAD DE CUZCO4

2.1. Antecedentes: crecimiento urbano y modernización La intensa urbanización de las principales ciudades del país, entre ellas Cuzco, fue corolario del acelerado proceso migratorio iniciado a mediados del siglo XX en todo el Perú (ver cuadros N° 1 y 2). La migración campo – ciudad, resultado primario de la creciente población nacional y la propagación del latifundio (Matos, 1990: 2), se evidenció en la región de Cuzco a partir del estancamiento y deterioro de la economía campesina local, y el sometimiento de su población a condiciones serviles de trabajo por parte del poder terrateniente (Calvo, 1989:1), pues desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX el sistema de hacienda se fortalece y expande, obligando al sector campesino a trabajar la tierra de los hacendados en forma gratuita (Tamayo, 1978: 144-149).

4 Para consultar una muestra de las referencias musicales citadas en este capítulo, remitirse a:

<http://www.youtube.com/user/HubertAcrus/videos?sort=da&view=1>

41

Cuadro N° 1

Perú: población censada y estructura porcentual, según área de residencia

Área de residencia

1940

1961

1972

1981

Población Censada

Total

6 207

9 906

13 538

17 005

967

746

208

210

Urbana

2 197

4 698

8 058 495

11 091

133

178

923

Rural

4 010

5 208

5 479 713

5 913 287

834

568

Estructura Porcentual

Total

100,00

100,00

100,00

100,00

Urbana

35,39

47,42

59,52

65,23

Rural

64,61

52,58

40,48

34,77

Fuente: Elaboración propia en base a Perú: migración interna reciente y el sistema de ciudades, 2002-2007 (2011: 19).

Cuadro N° 2

Población urbana de la ciudad del Cuzco (1940-1981) CENSOS

POBLACIÓN URBANA

1940

40 657

1961

79 857

1972

121 454

1981

173 609

Fuente: Elaboración propia en base a INE-Oficina Regional de Estadística

– Cusco, en Quispe Pedro (1985: 15)

A consecuencia de su precaria situación socioeconómica, éste sector vio en la ciudad un centro ocupacional y de inversión para mejorar su calidad de vida, un centro administrativo -instituciones públicas- donde recurrir para solucionar sus demandas con mayor celeridad, un centro de modernidad, de difusión e interacción cultural, de

42

información y de mayor acceso a nuevos bienes y servicios (Chiang, 1980; Cortéz, 1991; Pedraza, 1992).

Otro factor determinante en el proceso de crecimiento urbano y modernización en Cuzco fue el terremoto acaecido el 21 de mayo de 1950 (Tamayo, 1978: 191; Calvo, 1989: 7; 1991: 50; 1999: 111, 185; Cortéz, 1989: 9; Quispe Pedro, 1985: 8), puesto que marcó un hito entre dos periodos de la historia republicana de la ciudad. El primero comprende un lapso que dura desde fines del s. XIX hasta mediados del s. XX, donde la urbe se caracterizó por ser espacialmente pequeña, demográficamente estable y socialmente tranquila; acoge una *primera modernización* determinada por la apertura de Cuzco con el resto del país y del mundo; es el tiempo de la construcción de nuevas vías de comunicación como carreteras y líneas férreas, de la inserción de los tranvías de pasajeros y de carga, de los automóviles, autobuses, camiones y aviones; del ordenamiento, higienización y saneamiento urbano; de los nuevos medios de comunicación como el telégrafo, el teléfono, los periódicos y la radio; de la transformación de la Universidad conservadora decimonónica a la Universidad científica y del pensamiento indigenista; de la Central Hidroeléctrica de Corimarca y luego la de Calca, y su energía como motor en el surgimiento de nuevas industrias textiles – Tejidos de algodón Huáscar y la Fábrica de Tejidos de lana La Estrella–, molinerías

–Cusipata, Sociedad Industrial Molinera Urubamba– y cerveceras –Gunter y Tidow, Ariansen y Cía., además de pequeñas cerveceras locales–, en consecuencia, aparecen nuevos grupos sociales –burguesía industrial, proletariado moderno– que se adhieren a los ya existentes –sector terrateniente y sector campesino– en la estructura social tradicional de carácter preponderantemente agrícola que continuó vigente conviviendo con las recientes innovaciones

43

hasta mediados de la década del cuarenta (Tamayo, 1978: 87-173).

El segundo periodo, conocido también como *segunda modernización* se caracterizó por los abruptos cambios sociales dinamizados por las tendencias modernizadoras que acogió el país desde mediados del s. XX, la rebelión campesina, subsiguientemente después la Reforma Agraria, y como resultado de ambas, la caída de la estructura social tradicional representada por el sistema de *la hacienda*, herencia del s. XIX.

Sin embargo, el cambio urbano más importante fue secuela del terremoto de 1950, pues por primera vez en la historia de Cuzco el Estado asume un papel importante: reconstruir la ciudad implementando para este propósito dispositivos legales y financieros dirigidos a la reconstrucción y reparación de la propiedad pública y privada. En ese contexto, se decretó la Ley N° 11551 en diciembre de 1950, norma legal que estableció el aumento del impuesto al tabaco en un 20% a nivel nacional y cuyo ingreso estaba exclusivamente destinado a los trabajos reconstructivos. Asimismo, posteriormente a la solicitud de ayuda técnica hecha por parte del Gobierno peruano a la ONU

a mediados del año 1950, llega a Cuzco en febrero de 1951 el Director de la Asociación Internacional Americana para el Desarrollo Económico y Social, Robert W. Hudgens, quien meses después presentó un informe con sus propuestas para la reconstrucción de la urbe, su desarrollo industrial y la creación de una organización autónoma de reconstrucción y fomento, ésta última daría origen a la Junta de Reconstrucción y Fomento Industrial del Cuzco, el 10 de enero de 1952 (Tamayo, Op. cit., pp. 191-195).

De esta manera, la acelerada urbanización de la ciudad de Cuzco estuvo directamente relacionada con su casco urbano tugurizado al límite por el

crecimiento poblacional y la falta de

44

construcciones e infraestructura requeridas para nuevas viviendas, las migraciones rurales que empujó la crisis agrícola antes del terremoto y su incremento por efecto de la abundante mano de obra que demandó la reconstrucción de la ciudad luego de él (Calvo, 1991: 52; Cortéz, 1989: 14; Quispe Pedro, 1985: 9).

Así, el devastador movimiento telúrico generalizó de modo disímil el problema de la vivienda en la ciudad; por una parte, dejó en desamparo y sin un lugar para vivir a los pobladores del sector popular que residían hacinados en las casonas céntricas de la ciudad y por otra, evidenció las mejores oportunidades que tuvieron aquellos de los sectores acomodados y medios ante esta crisis (Tamayo, 1978: 185), dado que se refugiaron en otras propiedades que poseían y contaron con el apoyo monetario preferente del Estado para la construcción y reconstrucción de sus residencias por medio de la Junta de Reconstrucción y Fomento Industrial del Cuzco (JRIF) (Tamayo, 1978: 201).

Es necesario agregar que la JRIF, ulteriormente derivada en la Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cuzco (CRIF), jugó un papel parcializado y poco eficaz luego del desastre. Los fondos monetarios otorgados por el Estado y gestionados por estas instituciones en forma de empréstitos, beneficiaron sobre todo al sector poblacional medio y alto, para los cuales se financiaron nuevas urbanizaciones o se costearon la reconstrucción de sus antiguas residencias, sobre todo en el cercado y las zonas planas de la ciudad, mientras tanto, los sectores populares, impedidos de acceder a estos patrocínios, se vieron obligados a ocupar los terrenos ubicados en las márgenes de la urbe para autoconstruir sus viviendas; pasados los años y una vez copados éstos espacios, continuaron su expansión hacia los poblados contiguos de San Sebastián y San Jerónimo

45

(Calvo, 1989: 7-9; 1991: 52-53; Cortéz, 1989: 9-12; Quispe Pedro, 1985: 9-13).

Este período manifestó el pujante desarrollo espacial de la ciudad, su crecimiento poblacional y heterogénea conformación socio-cultural (Calvo, 1999: 111); la revaloración de Cuzco y la cultura indígena, resultado de la puesta en práctica de las ideas indigenistas que comenzaron a germinar en los años

veinte y la inclinación –y el desarrollo– de la investigación científica por parte de estudiosos extranjeros en la cultura local; la masificación de la educación escolar y universitaria; la energía de la Central Hidroeléctrica de Machu Picchu; los gobiernos municipales autónomos de elección popular; la creación de entidades bancarias y crediticias; el incremento de la actividad turística y con ella, de hoteles, hostales, restaurantes y tiendas de artesanía; la propagación de medios modernos de comunicación en el ámbito urbano, y su expansión hacia el ámbito rural gracias a la introducción de la radio a pilas y transistores (Tamayo, 1978).

2.2. Configuración del sector popular El sector popular predominante en el proceso de crecimiento urbano de Cuzco estaba conformado fundamentalmente por habitantes subempleados, artesanos u obreros de origen migrante y habitantes de clase media pauperizada, pobladores que antes del terremoto vivían hacinados en casonas céntricas de la ciudad y que luego del desastre, se quedaron sin un lugar para residir. Este sector social, al no poder acceder a los préstamos o Unidades Vecinales auspiciadas por el Estado, optó por invadir los terrenos ubicados en las márgenes de la urbe, las mismas que prontamente fueron convertidas en las primeras *barriadas*,

46

conocidas también bajo el nombre de *barrios populares* o *asentamientos urbano marginales*. De esa manera, los sectores sociales acomodados, reconstruyeron sus viviendas ubicadas en el núcleo urbano y hasta adquirieron propiedades ubicadas en zonas llanas, los sectores medios se ubicaron mayoritariamente en las zonas planas de la ciudad que estaban siendo urbanizadas como parte de la política estatal aplicada en esa época, y los sectores populares, se ubicaron en las márgenes de la ciudad (Calvo, 1989: 8; 1991: 53; Cortéz, 1989: 10; Quispe Pedro, 1985: 10-11).

Las *barriadas* se caracterizaron en lo espacial, por estar ubicadas en la periferia del casco urbano; en lo económico por tener mayoritariamente una población cuya constante ocupacional se asienta –o asentaba– en actividades marginales derivadas del subempleo, como la ocupación de obrero o albañil, la actividad comercial minorista y/o ambulatoria, la actividad artesanal y pequeña industrial –confección de prendas de vestir, carpintería de madera y metal, talleres de servicios, etc.–, y los bajos ingresos que con éstas percibía; en lo sociocultural, por acoger pobladores de la clase media urbana venida abajo y primordialmente

migrantes de origen provinciano que continúan practicando y manteniendo vigentes las costumbres y tradiciones que trajeron consigo desde sus lugares de procedencia, por sus prácticas organizativas materializadas en asociaciones de todo tipo que les servían/sirven como instrumento de cohesión y reivindicación frente a problemas cotidianos como por ejemplo, el reconocimiento legal de los terrenos donde habitan o el acceso a los servicios básicos frente al insuficiente apoyo del Estado y sus entes locales competentes (Quispe Pedro, 1985: 1-2; 30-38).

En ese contexto, la bullente heterogeneidad sociocultural urbana y las nuevas relaciones sociales que

47

auspiciaba, permitieron la fluida interacción de los sectores popular, medio y acomodado de la ciudad, representados por la población local y la migrante, la más antigua y la más reciente, junto a los diversos elementos culturales que actualizaban, generaban e hibridaban en los diferentes espacios de la urbe que compartían. Por otra parte, aunque estos sectores sociales se ubicaban diferenciadamente en la ciudad, todos ellos se encontraban expuestos a la masificación de la cultura oficial y los cambios socioculturales que producía modernizando palmariamente la vida urbana local (Tamayo, 1978; Calvo, 1989: 10).

Sin embargo, es importante destacar que la masificación de la cultura oficial repercutió de modo múltiple y disímil sobre los distintos grupos poblacionales que la ciudad acogía. En ese sentido, los habitantes de las zonas céntricas y planas, fueron los más influidos por la modernización, ya que abandonaron paulatinamente las tradiciones y costumbres *aldeanas* que practicaban antes de la década del cincuenta, admitiendo abiertamente nuevas actividades socioculturales, creando incluso tradiciones compatibles con los intereses de la actividad turística, convertida prontamente en el principal eje económico de la ciudad moderna (Calvo, 1991: 53-54).

En contraste con los primeros, los sectores populares fueron selectivos con relación a lo que brindaba la modernización, pues los habitantes ubicados en asentamientos urbano marginales de las zonas periféricas, « [...] pese a presentar niveles preocupantes tanto en infraestructura o condición económica-social, son los sectores que desarrollan niveles amplios de organización y una

dinámica cultural expresiva popular» (Calvo, 1991: 97).

Las asociaciones de provincianos, organizaciones populares que se presentan en el espacio urbano pero que tienen

48

sus cimientos en el origen rural que antecedió la migración del campo a la ciudad (Altamirano, 1984; Golte y Adams, 1990), son un ejemplo sobresaliente de lo antes mencionado, dado que funcionaron para sus miembros como estrategias de adaptación, cohesión y supervivencia en su afán de integración a la urbe, donde las tradiciones de sus lugares de origen se practican y renuevan, creando combinaciones alternativas e inéditas a las propuestas por la flamante modernidad. Paralelamente, las manifestaciones culturales populares se incrementaron con el progresivo empoderamiento de los *mass media*, sobre todo de la radiodifusión, pues mediante la producción discográfica y radial difunden activamente sus valores (Calvo, 1989), expresan sus sentimientos y recrean sus identidades en su vida diaria, divulgando junto a otras corrientes de música – mambo, bolero, rock, nueva ola, etc.–, expresiones sonoras tradicionales como el huayno, género precolombino que cuenta con muchas variantes locales y regionales compuesto por baile, música y poesía (Roel Josafat, 1990: 46), y la marinera cusqueña, variante local del género que durante el siglo XIX fue conocido como *zamacueca*, y recién a partir de la Guerra con Chile como marinera (Lloréns, 1983: 29), ambas corrientes representadas localmente por Los Campesinos, Cuarteto Cusco Criollo, Hermanos Anaya, Hermanos Cárdenas, Trío Canchis, Los Amaru de Tinta, Los Bohemios del Cusco, Conjunto Condemayta de Acomayo, Las Ñustas del Cusco, entre otros.

2.3. Arribo de la música chicha

La popularización de la radio iniciada a mediados del siglo XX como parte del proceso modernizador que venía reconfigurando el Perú, implicó la intercomunicación y la difusión eficaz de mayor información en el país. Así, entrados

49

los años ochenta se evidenciaba que «[...] *más del 90% de la población peruana está conectada por la radio y recibe la publicidad y contenido de sus programas* [...]» (Matos, 1984: 46). La producción discográfica y la programación radial

folclórica fruto de la creciente demanda ejercida por el sector migrante popular acompañó este proceso, facilitando la promoción de la reciente y briosa industria del huayno urbano a partir de la década de los años cincuenta, y posteriormente con la música chicha desde finales de la década siguiente. Es justamente en esos años cuando la música chicha se consolidó en Cuzco, alcanzando la notoria peculiaridad de ser en el espacio urbano junto con el huayno, la expresión artística más vital y representativa de la población popular.

La conformación del movimiento musical chichero se inició desde los últimos años de la década del sesenta y los primeros del setenta, teniendo como predecesores directos a los escasos conjuntos juveniles locales que ejecutaban inicialmente música rock y nueva ola, estilos musicales que además de estar en boga, compartían el gusto popular y la difusión radial con el huayno urbano y poco después con la novísima y contagiosa música chicha, específicamente a través de su vertiente primigenia, la cumbia peruana o cumbia costeña, personificada por agrupaciones como: Pedro Miguel y sus Maracaibos, Los Ribereños, Compay Quinto, y por supuesto, Los Destellos. En los años próximos, la ciudad ya contaba con los primeros grupos de música no tradicional, entre los que resaltaban: Los Sheker, Los Diabólicos, Ácido, Los Cóndores, Grupo 2000, Los Espectros y Trébol, poseedores de una *tendencia musical abierta* que atravesaba sin contradicciones desde el rock y la nueva ola hasta el huayno y la chicha en sus diversas presentaciones.

50

A partir de quienes fueron los integrantes que conformaban estos conjuntos, surgen desde la segunda mitad de la década de los años setenta las primeras agrupaciones locales chicheras. La frecuente llegada de discos fonográficos de vinilo; la abundante difusión del huayno urbano y música chicha por medio de emisoras radiales capitalinas de cobertura nacional; la actividad de empresarios del espectáculo que invertían en este estilo sonoro y la creciente demanda de estos géneros en la organización de distintos eventos sociales, dieron el arranque vital a esta corriente musical. De ese modo, las nacientes agrupaciones se familiarizaron con la música chicha, junto con sus audiencias se reconocieron e identificaron tanto con el sonido como con las letras de las canciones que escuchaban e interpretaban. Paralelamente, comenzaron a componer su propia música teniendo como principal insumo y aliciente sus experiencias personales, así emergió la chicha hecha en Cuzco, con la aparición del Grupo Corazón, La Quinta Dimensión, Karamelo, Latin People, Los Parker, Los Hilton, Acuarela,

Grupo Melodía, Esperanza y Fe, entre otros.

Ya en ese tiempo, los conjuntos chicheros eran contratados para toda clase de compromisos sociales, se presentaban regularmente en colegios, fogatas bailables, fiestas de promoción de estudiantes o para participar en actividades pro viaje de promoción; fiestas kermés organizadas por alguna asociación pro-vivienda para recolectar fondos y mejorar sus condiciones de vida; matinés bailables realizadas en teatros y cines o en los bailes sociales que tomaban lugar los fines de semana en locales céntricos de la ciudad; fiestas familiares o compromisos particulares como bautizos, matrimonios, fiestas de aniversario; en los Cargos de fiestas patronales y hasta en eventos auspiciados por la cervecería local y los municipios distritales o provinciales de la región Cuzco.

51

2.4. Música tropical andina

En la segunda mitad de los ochenta nace la agrupación

Machupicchu –posteriormente llamada Internacionales Machupicchu–, considerada como la primera en componer e interpretar música tropical andina como tal. Augusto Córdova Lizaraso, músico de gran trayectoria, ex miembro del conjunto musical más exitoso del primer lustro de esta década, el Grupo Corazón, de Jorge «Coco» Hurtado y Efraín Ochoa, toma el mando de este proyecto, encabezando el movimiento de cumbia andina cusqueña. Durante esos años, la agrupación Machupicchu salió de gira esporádicamente a países vecinos y con mucha frecuencia a otras regiones del país, incluyendo Lima, donde lograron presentarse con algunos de los principales grupos de ese tiempo. La importancia de Córdova Lizaraso, radica en que su agrupación significó la cantera donde se formaron como músicos –casi– todos los directores de las agrupaciones de cumbia andina local que hoy en día participan del circuito *tropicalero* de la ciudad.

Desde sus comienzos, la *chicha* cusqueña se caracterizó por ejecutar indiferenciadamente las tres vertientes que albergaba hasta ese momento esta corriente popular; de esa manera, temas musicales de agrupaciones representantes de la

cumbia costeña, la cumbia andina y la cumbia amazónica, como Los Destellos, Los Paquines, Los Ecos, Grupo Celeste, Los Shapis, Vico y su Grupo Karicia,

Los Beta 5, Alegría, Pintura Roja, Los Mirlos, Juaneco y su Combo, etc., eran interpretadas con los estilos musicales vernáculos y aquellos de moda sin ningún tipo de distinción por los músicos cusqueños, inaugurando con los años ochenta una época de bonanza que duraría hasta entrados los primeros años de la década siguiente.

52

Desde mediados de los noventa, la cumbia andina sufrió un notorio declive a nivel nacional, pues el reciente orden neoliberal impuesto abrió las puertas a las novedades de un mundo cada vez más globalizado, permitiendo de este modo la constante penetración de nuevos géneros musicales internacionales que llegaban por medio de las nuevas tecnologías de comunicación y reproducción, diversificando como nunca antes las audiencias musicales. Sin embargo, este hecho no impidió la gestación de dos nuevas vertientes de la música chicha en el ámbito nacional: la cumbia sureña –

vertiente altiplánica de la música chicha– y la tecnocumbia, que acaparó el gusto musical sin diferenciación social desde fines de la década de los noventa hasta inicios del nuevo siglo, alcanzando su clímax en la ciudad de Cuzco con el tema

Cienciano campeón del Grupo Sambaray5, el cual acompañó al club de fútbol cusqueño en su camino al primer título internacional logrado por un equipo nacional.

Durante este tiempo se creó la primera asociación que congregaba a músicos dedicados exclusivamente a la *música chicha* como género artístico laboral. La Asociación de Músicos Tropicales del Cusco – AMTROC, fue creada el 12 de septiembre de 1997, sin embargo estableció como fecha de su aniversario el 22 de noviembre, día en el cual se conmemora a Santa Cecilia, Patrona de los Músicos.

Años más tarde, ante el riesgo de su disolución producto de problemas administrativos internos y por iniciativa de los miembros más antiguos, la AMTROC devendría en la Asociación de Músicos e Intérpretes del Cusco – AMIC, la misma que actualmente cuenta con 78 músicos afiliados, un estatuto y una junta directiva encargada de realizar reuniones en

5<http://www.youtube.com/watch?v=HW2hUM748zw&feature=youtu.be>

53

las que se discuten los asuntos de interés general y aquellos pendientes registrados en el libro de actas; también se someten a multas que regulan su asistencia y su compromiso con la asociación.

La AMIC, además de congrega músicos con intereses comunes, funciona como una red solidaria de apoyo para los asociados y sus familias, por ejemplo, en caso de enfermedad o muerte de un miembro o familiar, todos los afiliados colaboran de manera obligatoria con dinero en favor la persona o familiar afectado; también se apoya con la organización de una parrillada o pollada que es costeadada por la asociación y en donde todos los miembros están comprometidos a participar.

En el lapso 1995-2005, la difusión que había ganado y alcanzado la música tropical andina en su época dorada, se desvaneció casi por completo. Las radio emisoras que alguna vez apostaron por esta vertiente musical –Radio San Miguel y Radio Armonía– fueron desapareciendo o cambiando de programación siguiendo los géneros musicales en boga. Como consecuencia, las agrupaciones *tropicaleras* comenzaron gradualmente a desatender su labor compositiva, refugiándose únicamente en la interpretación de los temas de moda impuestos a través de los diferentes medios de comunicación.

Contradictoriamente, se observó en esta temporada, un crecimiento exponencial de conjuntos musicales de corte popular, que gracias a la gran demanda musical urbana y los bajos costos en tecnología de grabación, reproducción, equipos de sonido e instrumentos musicales, se multiplicaron rápidamente dando paso a nuevas agrupaciones, cuyos integrantes encontraron en esta actividad un nuevo trabajo que consistía exclusivamente en la interpretación de los temas del momento, desligándose por completo de todo trabajo compositivo.

54

Mientras tanto, la participación de conjuntos capitalinos representantes de las últimas vertientes chicheras –la tecnocumbia y más tarde la cumbia norteña– en eventos de convocatoria multitudinaria se hizo continua en la ciudad. Su organización estaba a cargo de entidades relacionadas a la actividad turística, empresas transnacionales e incluso la Municipalidad Provincial de Cusco. Por su parte y manteniendo un perfil bajo, las agrupaciones locales de cumbia andina se consolidaron en un circuito musical distinto al de los otros sub géneros de música chicha, conservando su vigor entre los pobladores de barrios populares y

en los lugares que construyen constantemente sobre la ciudad, donde las distintas agrupaciones *tropicaleras* encuentran –como antaño– su principal campo de acción: bautizos; matrimonios; bodas de plata y oro; fiestas patronales; nuevos bailes sociales; festivales de música tropical andina, entre

otros.

Con la trágica

desaparición de los integrantes del Grupo Néctar, sobrevino la llegada de la cumbia norteña y con ella, la vuelta a los escenarios populares de la música chicha a nivel nacional. En el ámbito local, se desvaneció el languidecimiento del movimiento tropical cusqueño y la creación después de mucho tiempo de una radioemisora especializada en música chicha, la estación radial Poder Inka – 94.50 FM y 1030 AM.–, emisora que a finales el año 2007 , provocó una movilización positiva en las audiencias y conjuntos *tropicaleros*, los que revitalizados por la promoción y aceptación lograda por la última vertiente chichera a nivel nacional, se aventuraron a retornar a los tablados concentrándose en torno a la nueva radioemisora, que les sirvió de principal foco difusor del trabajo musical que venían creando. De esa manera, agrupaciones como Internacionales Machupicchu; La Noche; Proyección Andina; Destinos del Amor; Los Cheleros; Venecia Show; Pachín y los

55

Luceros de la Noche, entre otros, reactivaron esta vertiente musical, conformando la segunda oleada de música chicha cusqueña.

2.5. Sobre la agrupación de cumbia andina

2.5.1. Estructura grupal

Hoy en día, una agrupación de cumbia andina está conformada básicamente por seis integrantes y tiene como máximo entre once o doce incluyendo el director. Usualmente, los músicos que la componen ejecutan una primera y segunda guitarra, un bajo electrónico, un teclado, una batería electrónica y cuentan con la presencia de un cantante masculino y otro femenino, si así lo solicita el contratante. En las agrupaciones que cuentan con más integrantes, éstos ejecutan los timbales, la conga, el bongó, y pueden llegar a contar con dos cantantes: una voz femenina encargada de cubrir el repertorio de huayno urbano, y una voz masculina clásica encargada del repertorio de música chicha, sin que ambos roles sean excluyentes entre sí.

También se cuenta con la presencia de un animador y a menudo un par de bailarinas. La presencia del animador adquiere gran importancia en cada evento, ya que –como en el huayno urbano– este personaje se encarga de mediar activamente entre la agrupación y el público asistente, estableciendo una continua interacción entre ambos. Su labor consiste en enviar saludos a los asistentes, hacer concursos y juegos desde el escenario, conceder regalos, conversar con la audiencia y fomentar el baile. Asimismo, en el proceso de grabación y edición musical, conserva una breve secuencia o sección hablada dentro de las canciones, en ella se dedica a enviar saludos –conocidos en el circuito popular bajo el nombre

56

de *guapeos*– a la familia y a las personas que colaboraron e hicieron posible la grabación del disco.

2.5.2. Director

Es la figura más significativa en el mundo de las agrupaciones tropicaleras. Para llegar a esta posición, debió haber sido por un largo periodo de tiempo, *músico raso* en otros conjuntos, obteniendo de esta manera por su desempeño y dilatada trayectoria, el reconocimiento del público y sus colegas de oficio, como también vasta experiencia en la ejecución de varios instrumentos y en la administración de un grupo musical.

Está encargado de las principales tareas dentro y fuera de la agrupación, es quien compone la letra y la música de las canciones, luego de lo cual graba una *maqueta* – grabación rudimentaria – con los temas musicales que compondrán el nuevo repertorio, la misma que será entregada a los demás integrantes para que comiencen a ensayar e interpretar los temas nuevos. Igualmente, tiene como labor mantener a la agrupación en constante ensayo, preparación y composición a fin de conservar su vigencia, en otros casos se ocupa de encarrilar y aconsejar a los integrantes más jóvenes, algunos de ellos estudiantes que además de trabajar, aún cursan la educación secundaria y aspiran a una educación superior.

El director también se encarga de gestionar el trabajo en sí, consigue y concreta la participación del conjunto en los distintos eventos que amenizan, sean estos de carácter privado o público. Su labor consiste por un lado en mantener en el medio musical al conjunto que patrocina, para lo cual aporta monetariamente por la promoción del conjunto y sus canciones en algún programa radial, o bien alquila una hora de programación en Poder Inka, única estación radial de la ciudad

57

que difunde casi exclusivamente música chicha durante todo el día, matizando esporádicamente su acostumbrada programación con música folclórica, noticiarios o programas deportivos. También se encarga de buscar y cotizar posibles lugares donde realizar los eventos de la agrupación; gestionar en las diversas municipalidades distritales las licencias y permisos necesarios para realizar una presentación, además, contrata personal de seguridad, una agencia de publicidad visual –mayormente serigráfica–, compra de bebidas –en algunos casos la preparación de comidas– y el personal para su venta en el evento.

Existen directores que no son músicos, pero que por lo general, son conocidos en el ambiente musical chichero como *los dueños de la agrupación*. Esto significa que únicamente son los propietarios de los instrumentos musicales y del equipo de sonido con el que trabaja el conjunto, mas no son compositores, por lo que el grupo se dedica a interpretar los temas del momento; además de no tener el mismo reconocimiento en el circuito chichero, es más , no son considerados como tales por sus experimentados colegas. Asimismo, su labor consiste principalmente en conseguir los contratos, además de buscar músicos que trabajen para ellos, muchas veces bajo convenios de trabajo altamente informales –dado que se puede reunir a la agrupación para un solo compromiso– basados en el compromiso verbal de ambas partes; una vez que cuentan con el personal mínimo, ya están listos para presentarse.

2.5.3. Vestuario

La vestimenta o uniforme es uno de los elementos más vistosos de este tipo de agrupaciones. Generalmente este es muy colorido, lo que le proporciona a la agrupación un mayor

58

protagonismo y vistosidad. El uniforme está compuesto principalmente por tres prendas: casaca, camisa y pantalón, de las cuales, las dos primeras llevan el nombre de la agrupación musical y en algunos casos alguna imagen que los relacione con la ciudad de Cuzco como su lugar de procedencia, por ejemplo, la ciudadela de Machu Picchu o La Piedra de los Doce Ángulos, detalles que sirven claramente como referencias de identidad, sobre todo cuando salen a cumplir sus compromisos fuera de la ciudad.

El uniforme chichero, es diseñado por el director de la agrupación y se obtiene de dos maneras. La primera modalidad consiste en que el director simplemente se encarga de diseñar los uniformes, comprar los materiales y enviar a confeccionar las prendas de vestir para toda la agrupación; en la segunda, el uniforme de la agrupación es obsequiado por los padrinos que son las personas escogidas por el director de la agrupación para colaborar con ellos. En algunos casos el compromiso de estos se extiende a otros rubros, como por ejemplo, la donación de bebidas o comida en los distintos eventos, apoyo económico para el alquiler de las luces y el sonido que requiere la realización de todo evento, etc. Todo apoyo recibido es retribuido con saludos permanentes desde el escenario o con compromisos verbales para llevar a cabo una presentación privada en favor de los donantes.

2.5.4. Repertorio tropicalero

Desde sus inicios, las agrupaciones de música tropical andina en Cuzco mantienen un estilo abierto a todas las vertientes de la música chicha y a distintos géneros populares como la nueva ola y la música criolla, no obstante, siguen teniendo en el huayno el género más afín para complementar su

59

repertorio durante una presentación. La música tropical se caracteriza por las letras de sus canciones, llenas de historias de decepción, sufrimiento, sacrificio y lucha, pero contradictoriamente están hechas para bailar. La música tropical andina es cotidiana, sus composiciones tratan temas como el trabajo, la vida dura, los *malos pasos*, etc., pero claramente abundan aquellas relacionadas al amor y desamor, a la ausencia y la soledad, donde el alcohol cumple una función terapéutica y liberadora, son historias vivenciales, como dicen sus intérpretes, «reflejan el sentimiento del pueblo, de la gente trabajadora».

El repertorio que ejecuta actualmente un conjunto de cumbia andina, está conformado –mucho más que antes– por canciones adaptadas al género. Del mismo modo, hoy en día los conjuntos están impelidos a diversificar su sonoridad para complacer al público, así, géneros como el huayno de antaño y el huayno urbano actual, la nueva ola, la salsa, la música criolla y por supuesto, la música chicha en sus distintas vertientes, acompañan toda fiesta popular. En ese sentido, mantener una actitud de constante apertura y adaptación a los diversos géneros musicales del momento, llegó a ser el requisito indispensable en el trabajo de todo conjunto chichero local.

Es idóneo mencionar con relación al proceso discográfico que el trabajo musical de los conjuntos de cumbia andina llega ocasionalmente a un estudio de grabación. Desde que comenzaron con la travesía musical, los grupos locales se acomodaron para grabar sus composiciones en forma *amateur*, obteniendo un producto que por la baja calidad de audio, se vio limitado de competir en mercados extra-regionales. Sin embargo, también existen algunos conjuntos que aspirando ingresar al gran mercado de Lima, logran costear un estudio de grabación, generalmente ubicado en otras ciudades del país para

60

obtener un producto de calidad. En ambos casos, el trabajo final es difundido por las radio emisoras locales, donde el grupo alquila una hora diaria de la programación radial para promocionar sus nuevas canciones, informar sobre las presentaciones a las que fueron invitados o convocar a los eventos que organizaron.

Cuando un conjunto no tiene rentado un espacio radial, paga al encargado de algún programa por la promoción de una o dos de sus canciones, este servicio tiene un costo que varía según el grado de relación que exista entre el director de la agrupación y el programador radial, que en muchas oportunidades también trabaja como animador de eventos populares. Aquellas agrupaciones que no tienen acceso a estas vías de promoción, utilizan como único medio las presentaciones en las que participan, o dejan su maqueta musical juntamente con las de sus colegas, en quioscos que se dedican exclusivamente a vender géneros populares como el huayno y la chicha.

2.6. Lugares de la música tropical andina⁶

Los diversos acontecimientos festivos que toman lugar en la ciudad durante todo el año, además de estar ligados al calendario festivo religioso –sobre todo aquellos de carácter público–, están generalmente conexos con las temporadas climáticas locales, lo cual permite distinguir tres temporadas festivas marcadas por la frecuencia de los eventos realizados por el sector popular. Así, catalogamos un período *alto o activo*, estrechamente relacionado a la temporada de *secas*, cuya duración se prolonga más o menos del mes de abril hasta 6 Para consultar el registro fotográfico relacionado a este punto, remitirse a: <http://youtu.be/tmAR3w-wfic>

61

agosto; se inicia oficialmente el primero de mayo con la celebración del Día del Trabajo; en éste periodo, las agrupaciones chicheras tienen numerosas presentaciones, llegando fácilmente a ser contratados cuatro o cinco veces por semana. El segundo periodo que denominamos *medio*, comprende los meses de agosto a noviembre y se caracteriza por ser la época en la cual comienzan las lluvias y al mismo tiempo, el ambiente festivo comienza paulatinamente a decaer.

El tercer periodo que denominamos *tardo*, está relacionado completamente a la

temporada de lluvias, abarca los meses de diciembre a marzo y se caracteriza por la escasez de presentaciones tropicaleras, sobre todo aquellas realizadas al aire libre; en esta temporada la actividad festiva es baja, llegando cada conjunto a obtener alrededor de tres o cuatro contratos al mes, los mismos que mayormente son para eventos de orden privado.

2.6.1. Eventos de carácter privado Los bautizos, matrimonios, aniversarios, *cargos*, fiestas institucionales, parrilladas, polladas, etc., se caracterizan por ser eventos de carácter privado, dado que son organizados por y para grupos pequeños de personas con algún tipo de afinidad o parentesco. Los eventos privados en general se realizan cualquier día de la semana, ya que toman como referencia la fecha puntual que se celebra o conmemora.

Para contar en éste tipo de eventos con los servicios de una agrupación chichera, los *contratantes* hacen previamente una cotización que por lo general es diferenciada y altamente variable, sin embargo, depende sobre todo de dos factores: la cantidad de músicos integrantes de la agrupación y el motivo del evento para el que es contratada. Así, las agrupaciones que

62

cuentan con un mayor número de integrantes, firmarán un contrato por mucho más dinero que aquellas agrupaciones que tienen una estructura grupal básica. En ambos casos el salario cubre el mismo servicio, cinco horas de espectáculo y una hora adicional como cortesía o *plus*.

Con relación al motivo de los eventos privados para los que el conjunto de cumbia andina es contratado, éste puede clasificarse en:

🎪 Eventos solidarios como parrilladas y polladas, que se realizan para obtener fondos para solventar problemas familiares o personales y en donde algún miembro de la agrupación guarda algún tipo de relación de parentesco, por lo cual se cobra un monto mínimo para cubrir los gastos de transporte y el equipo de sonido que requiere la presentación.

🎪 Los eventos ordinarios que se caracterizan por las relaciones estrictamente laborales en eventos como matrimonios, fiestas patronales, aniversarios institucionales, bautizos entre otros y en donde impera la lógica del mercado y en función a la cantidad de músicos presentes.

2.6.2. Eventos de carácter público Los eventos chicheros de carácter público pueden ser catalogados en dos tipos: los nuevos bailes sociales y los festivales de música tropical andina. Ambos son propulsados por empresarios dedicados a la organización de eventos musicales conocidos en el ambiente musical como promotores de espectáculos. En Cuzco, estos eventos son organizados

63

exclusivamente por J.E. Promotores y Mary Brian Espectáculos y la Familia Picaflor, promotoras que desde hace varios años se encargan de contratar y traer conjuntos chicheros desde Lima, para que se presenten teniendo como soporte una o dos agrupaciones locales y en algunos casos realicen una breve gira por algunos centros poblados de la región como Sicuani, Pilcopata, Puerto Maldonado y Quillabamba.

Los nuevos bailes sociales se realizan usualmente una a dos veces por mes, sobre todo los fines de semana en discotecas y locales populares ubicados por lo general en zonas altamente comerciales, sin que sea esta una regla estricta. La asistencia a estos eventos es de alrededor de 150 personas, en su mayoría jóvenes entre 14 y 26 años de edad, además de algunas personas adultas entre 35 y 50 años, probablemente seguidores de éste género musical desde su primera oleada en la década de los ochenta.

El costo del *ticket de ingreso* varía entre los siete y los diez nuevos soles, siendo determinante en la valuación la presencia de agrupaciones clásicas o aquellas de moda. Los asistentes comienzan a llegar a partir de las ocho de la noche, tres horas después de la convocatoria inicial al evento; una vez adentro, se reúnen en parejas y grupos de amigos donde bailan y beben cerveza escuchando y/o cantando temas nuevos y clásicos del repertorio chichero interpretados por las agrupaciones de turno, escriben saludos en pedacitos de papel que inmediatamente serán leídos por el animador del evento, quien a su vez regala discos, polos, botellas de cerveza entre otros productos al público asistente. Ya para la media noche el público departe y brinda con sus *ídolos* en la pista de baile.

Luego de alguna trifulca, la noche está por cerrar, los asistentes comienzan a abandonar el local mientras los equipos de sonido

64

utilizados para la velada son desmontados por el personal encargado de esta labor final.

Por otro lado, los festivales de música tropical andina

tienen un público mucho mayor que los nuevos bailes sociales, ya que asisten cerca de trescientas personas. Estos eventos generalmente están ligados a los aniversarios de distritos como Santiago, San Sebastián o San Jerónimo, motivo por el cual, son organizados pocas veces al año, pues para concretarlos, se requiere de una gran inversión por parte de los promotores de espectáculos, no obstante, los beneficios económicos son provechosos.

Conjuntamente a las agrupaciones de música tropical, que por cierto, en dichos festivales superan los cinco grupos musicales, no es extraño invitar a conjuntos de huayno como estrategia para reunir un público más numeroso y así asegurar el éxito del evento. Los festivales se desarrollan desde el medio día –o antes–, a partir de estas horas van llegando las familias para compartir el almuerzo –usualmente *pollada o parrillada*–

y también para beber cerveza acompañando la jornada. Es oportuno mencionar que con mucha frecuencia los promotores también están a cargo de estas actividades .

Los eventos públicos de música tropical andina utilizan principalmente dos tipos de publicidad: la publicidad visual y la auditiva. La publicidad visual nos remite a las bambalinas, las cuales antiguamente estaban pintadas en enormes telas que iban en la parte posterior del escenario; eran el emblema de la agrupación, llevaban el nombre de ésta y también el nombre del director. Hoy en día, las agrupaciones continúan con esta costumbre, aunque ahora las bambalinas estén hechas en gigantografías saturadas de color. Adicionalmente, se confeccionan afiches que se colocan en la vía pública y que mantienen en gran medida su elaboración artesanal, se

65

caracterizan por utilizar colores vivos extraídos del imaginario andino y estar elaborados con la técnica de la serigrafía. Estos afiches se colocan estratégicamente en lugares de gran afluencia de personas como paraderos de vehículos, mercados de abastos y barrios populares. En la actualidad, este tipo de publicidad también es utilizado por artistas y organizadores de eventos de

huayno urbano.

La publicidad auditiva hace referencia a la *convocatoria radial* que anuncia el próximo evento chichero. Se realiza a mediano plazo, aproximadamente diez días antes del evento organizado, consiste en difundir copiosamente los temas musicales más populares de las agrupaciones próximas a presentarse. Mediante el programa radial, los organizadores habilitan la línea telefónica de la *estación* para realizar concursos y sorteos, además de los habituales mensajes y saludos a los radioyentes. Por otra parte, la *convocatoria móvil*, se realiza a corto plazo, frecuentemente el mismo día del evento, y consiste en alquilar un automóvil, que además de ser completamente adornado con vistosos afiches, adapta en su parte superior un altavoz, que operado desde la cabina del automóvil, brinda información acerca del evento, recorriendo los lugares más concurridos de la ciudad.

66

CAPÍTULO III:

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA VIDA

COTIDIANA Y LA MÚSICA TROPICAL ANDINA EN LA CIUDAD DE CUZCO

3.1. La construcción de la vida cotidiana La intensificación migratoria hacia zonas urbanas desde mediados del siglo XX en el Perú, redefinió la vida cotidiana de los sectores populares migrantes a nivel nacional, que en su proceso de adaptación a la ciudad, fueron actualizando su visión del mundo, adoptando en la urbe, aquellos elementos que servían a sus fines, resistiendo aquellos que dificultaban su adaptación y reconvirtiendo aquellos que trajeron consigo desde sus lugares de origen. Así la vida cotidiana «[...] *se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene un significado subjetivo de un mundo coherente*

[...] que se origina en sus pensamientos y acciones y que está sustentado como tal por éstos» (Berger y Luckmann, 1968: 36-37).

Asimismo, «[...] *la realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del “aquí” de mi cuerpo y del “ahora” de mi presente»* (Berger y Luckmann, Op. cit., pp.39). Es el mundo contiguamente manipulable en el cual actúo guiado por

el motivo de turno determinado en mi *aquí y ahora*, es el mundo que se me presenta al instante, el de las actividades que realizo,

67

el de las redes sociales en las que interactúo y los contextos en los que me desenvuelvo, por tanto, la realidad de la vida cotidiana está compuesta por las actividades que efectúo y su telón de fondo, ejecutadas en el *aquí y ahora*.

De esa manera, los migrantes reconstruyeron su vida cotidiana con el constante fluir de su *aquí y ahora* en la urbe, instaurando nuevas objetivaciones sociales y culturales producidas por la confluencia de elementos propios y ajenos, tradicionales y modernos, que movilizados por el crecimiento urbano y consecuencia del pujante proceso migratorio, hallaron en las ciudades un medio ambiente propicio para su constante hibridación, dando lugar a manifestaciones como las asociaciones de provincianos, los programas folclóricos, el comercio informal, el huayno comercial urbano y la música chicha, que desde entonces caracterizan a este sector poblacional.

La vida cotidiana se experimenta «[...] *en grados diferentes de proximidad y distanciamiento, tanto espacial como temporal. Lo más próximo a mí es la zona de vida cotidiana directamente accesible a mi manipulación corporal*

[...] *mi atención a este mundo está determinada principalmente por lo que hago, lo que ya he hecho, o lo que pienso hacer en él*» (Berger y Luckmann, Op. cit., pp.39-40). Siguiendo la idea anterior, Berger y Luckmann se refieren a aquellas zonas inaccesibles de la vida cotidiana, como zonas distantes, caracterizadas por el poco –o indirecto– interés del individuo por manipularlas, conservando al mismo tiempo un carácter de *zonas potenciales de manipulación* que en algún momento pueden ser incluidas en la zona próxima de la vida cotidiana (1968: 40). Esta propuesta se evidencia claramente con el bagaje cultural que transportaron consigo los migrantes desde

68

sus lugares de origen en su proceso de adaptación a las ciudades.

Si bien es cierto que mucho de este conglomerado sociocultural desapareció o mutó en nuevas, una vez que los migrantes llegaron y se asentaron en la urbe abandonaron esas prácticas o las actualizaron para refugiarse en otras *nuevas*, en

algunos casos actividades que desconocían completamente antes de llegar pero que les permitieron mantenerse y acomodarse en la ciudad. En otras palabras, convirtieron en zonas próximas de su vida cotidiana prácticas que antes, en su lugar de origen, no necesitaban o no les importaban, pero que dadas las circunstancias *de ese momento* debían conocer para subsistir, agregando de ese modo éstas zonas distantes a su vida diaria.

La realidad de la vida cotidiana, «[...] *se me presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparto con los otros [...], sé que hay una correspondencia continua entre mis significados y sus significados en ese mundo, que compartimos un sentido común de la realidad de éste*» (Berger y Luckmann, Op. cit., pp.40-41). De esa manera, los migrantes desde su arribo a las ciudades, tuvieron como soporte primordial las redes sociales que mantenían desde sus poblados con sus coterráneos ya establecidos, redes sociales basadas en su cultura, es decir en el bagaje simbólico que compartían. Tal estrategia facilitó su ingreso y asentamiento en la urbe, donde además se organizaron en asociaciones de índole diversa, fundadas en los intereses comunes que tenían en su vida cotidiana, así surgieron las asociaciones comunales, distritales, provinciales y departamentales, clubes de Vaso de leche, asociaciones de comerciantes, asociaciones de vivienda, asociaciones de autodefensa, comedores populares, entre otros.

69

En el mundo compartido que es la vida cotidiana, la

« [...] *experiencia más importante que tengo de los otros se produce en la situación “cara a cara” que es el prototipo de la interacción social y del que se derivan todos los demás casos*»

(ídem: 46). En esa situación, los individuos entrelazan a modo de una trama las zonas próximas de su vida cotidiana, donde la confluencia de sus respectivos *aquí y ahora* determinará el presente compartido del que participan, en tanto dure la circunstancia. De ese modo, la vida cotidiana de los inmigrantes en las ciudades, estuvo delimitada por los encuentros *cara a cara* que generaban en sus rutinas diarias con otros individuos, es decir, de las tramas temporales que tejían, y que se manifestaban en sus actividades económicas -comercio ambulatorio, mercados, talleres artesanales, etc.-, sociales -

asociaciones de vivienda, sindicatos de trabajadores, asociaciones provinciales, etc.- y culturales -matrimonios, cumpleaños y fiestas patronales.

En esa dirección, «[...] *la realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en cuyos términos los otros son aprehendidos y “tratados” en encuentros cara a cara* [en un proceso recíproco] ”» (Ídem: 49). De esta manera, los encuentros que tiene un individuo con los *otros* son típicos, caracterizados por la continua categorización bilateral dentro de pautas flexibles establecidas por la vida cotidiana, en donde ambas partes se aprehenden de una forma determinada en el transcurrir de su presente compartido.

Ahora bien, de modo distinto que en los encuentros *cara a cara*, la experiencia que tengo de los otros también puede ser indirecta, ésta se da por los encuentros que tengo con meros contemporáneos –individuos con los que no interactúo directamente– de quienes poseo un conocimiento parcial e incompleto, con quienes además funcionan las tipificaciones

70

anónimas, a las que podemos calificar como categorías generales. Así por ejemplo, en la celebración del aniversario de una asociación pro vivienda, las personas participantes se reconocerán bajo tipificaciones multilaterales como paisanos, compadres, familiares, asociados, directivos, etc. Y al mismo tiempo, verán en aquellos peatones y curiosos que circundan el lugar, *meros contemporáneos*.

Por otro lado, « [...] *la expresividad humana es capaz de objetivarse, o sea, se manifiesta en productos de la actividad humana, que están al alcance tanto de sus productores como de los otros hombres, por ser elementos de un mundo común*»

(Ídem: 52). Por lo tanto, los miembros de una sociedad tienen -

y tendrán- acceso continuo al significado de estas objetivaciones, ya que son producidas en una realidad compartida, con elementos de un bagaje simbólico también compartido. Así pues, además de engrosar la población popular urbana, las oleadas de migrantes instalados en las ciudades, produjeron objetivaciones inéditas en su proceso de acomodo y asentamiento, incrementando el cúmulo simbólico que poseían, recrearon objetivaciones que pertenecían a sus lugares de procedencia, expresadas notoriamente en las prácticas tradicionales del sector

popular como son las fiestas al santo patrón, los matrimonios y bautizos, aprehendieron otras brindadas por el nuevo ambiente urbano, expresadas en las prácticas y elementos que adquirieron mediante su proceso de aculturación, como son la apropiación eficaz de los medios de comunicación masiva, sobre todo la radiodifusión, y también las combinaron ambas, expresándolas en las prácticas y elementos producto de la hibridación como es el caso de la música chicha. Entonces, se hace evidente que la realidad de la vida cotidiana «[...] *no solo está llena de objetivaciones, sino que es posible únicamente por ellas*» (Ídem: 53).

71

La significación o producción humana de signos es un caso fundamental de objetivación. « *Los signos y los sistemas de signos son objetivaciones en el sentido de que son accesibles objetivamente más allá de la expresión de intenciones subjetivas aquí y ahora*» (Ídem: 54). Esta *separatividad* del *aquí y ahora* caracteriza las objetivaciones sánicas, haciéndolas trascendentes en el tiempo y en el espacio, es por esta cualidad que tener acceso a objetivaciones que no fueron generadas por nosotros, en nuestro tiempo y/o en nuestro entorno inmediato es posible. De todos los sistemas de signos, el lenguaje es el más importante de la sociedad humana, su importancia en la vida cotidiana radica en que las objetivaciones comunes se basan principalmente en él. «*La vida cotidiana, por sobre todo, es vida con el lenguaje que comparto con mis semejantes y por medio de él*» (Ídem: 55).

De esa manera, la importancia del lenguaje en la vida cotidiana, se sienta sobre los significados que transmite no solo *aquí y ahora*, sino también en la capacidad que tiene «[...] *de transformarse en depósito objetivo de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras*» (Ídem: 56). He ahí el valor cardinal del lenguaje en los procesos de socialización y sociabilidad de los miembros del sector popular, cuya población conformada mayoritariamente por inmigrantes y sus descendientes, se caracterizó por la continuidad que daban en las ciudades a sus prácticas socioculturales aprehendidas en sus lugares de origen, las mismas que eran transmitidas por los miembros más antiguos y que además serían - fueron- renovadas por los miembros más jóvenes, es así que hoy en día se manifiestan elementos que continúan vigentes como la comida, la música, la lengua materna, los programas radiales, los

diferentes tipos de asociaciones populares y las actividades laborales que realizan.

Asimismo, los autores sostienen que «[...] *el lenguaje constituye campos semánticos o zonas de significado lingüísticamente circunscritos*» (Berger y Luckmann, Op. cit., p.59). Es decir que el lenguaje construye esquemas clasificadores a partir de los objetos para agruparlos o diferenciarlos, por lo tanto, existe un conglomerado de objetivaciones lingüísticas definidas en campos o zonas para los distintos tipos de prácticas sociales y sus elementos componentes y contextuales que se presentan a los individuos, y que les sirven como coordenadas en su vida cotidiana esclareciendo los *contextos* en los que se desenvuelven. De esa manera, en el sector popular por ejemplo, un intérprete de música chicha tendrá un conjunto de campos semánticos que conciernen a su ocupación musical: ensayos, repertorio, composición; a sus relaciones laborales: contratos, eventos, permisos municipales; a su vida familiar: hijo, hija, esposa, padre, compadre, padrino; a sus círculos de amistades; *causa, chochera, waykey, papá*; a sus actividades de ocio: baile social, festival, pollada, fulbito, entre otros. Campos semánticos a los que además tienen acceso todos los individuos cuyas zonas próximas se entrelazan en el *aquí y ahora* de la circunstancia.

Es importante resaltar que en el interior de los campos semánticos así formados se posibilita la objetivación, retención y acumulación de la experiencia biográfica e histórica, es en virtud de esta acumulación que se forma un acopio social de conocimiento, que se transmite de generación en generación y está al alcance del individuo en la vida cotidiana (Berger y Luckmann, Op. cit., p.60). El acopio social de conocimiento, dado el carácter social que lo sustenta, permite a todos los individuos que participan de él, compartir -aunque de manera

diferenciada- del conocimiento que les hace posible desenvolverse en su realidad inmediata. Asimismo, dicho cúmulo se despliega mediante conocimientos de receta, es decir, fórmulas aprehendidas en el seno de un grupo social que les sirven de guías en las maneras de actuar y hacer las cosas para afrontar o resolver los distintos eventos que se les presentan en la rutina diaria y en los contextos sociales donde se desarrollan.

Es pertinente esclarecer que el proceso de acumulación es selectivo, cada campo semántico establece qué elementos serán conservados o qué elementos serán rechazados de la experiencia individual o social total (Ídem: 60). En ese sentido, el acopio social de conocimiento construido por el sector popular, cuenta en la actualidad con muchos campos semánticos manifiestos en las numerosas experiencias exitosas que lograron actualizar y perdurar en el tiempo, campos relacionados a los distintos tipos de organizaciones y asociaciones de este sector poblacional, a sus lugares de encuentro, campos relacionados al huayno, la música chicha y las demás expresiones artísticas populares, a los programas radiales folclóricos, a sus actividades laborales, etc. De entre ellas nos es útil evocar la historia del empoderamiento de las tecnologías de información y comunicación, ya que nos permite bosquejar el proceso selectivo de acumulación desde mediados del s. XX con la radio, el disco, la televisión, el casete, la videocinta, hasta los discos ópticos -CD, DVD e Internet; en su descarte, adopción y utilización para la difusión y recepción de todo tipo de objetivaciones pertenecientes a su vida cotidiana hasta la actualidad.

El acopio social engloba el conocimiento de la situación del individuo y de sus límites en su vida cotidiana, por ejemplo,

« [...] sé que soy pobre y que, por lo tanto, no puedo pretender

74

vivir en un barrio elegante. Este conocimiento lo comparto, claro está, con aquellos que también son pobres y con aquellos que gozan de una situación más privilegiada. De esta manera, la participación en el cúmulo social de conocimiento permite la “ubicación” de los individuos en la sociedad y el “manejo”

apropiado de ellos [en ésta]» (Berger y Luckmann, Op. cit., p.60).

Si bien el acopio social de conocimiento del sector popular se pone en ejercicio en el *aquí y ahora*, su constitución, es el resultado de la construcción diacrónica de la experiencia social -individual y colectiva- de dicho sector, y que mediante esta acumulación, otorga a sus integrantes los campos semánticos necesarios para su ubicación y manejo en su vida diaria, ordenando de ese modo su mundo y su experiencia social dentro de él. De esa manera, las rutinas que realizan y su telón de fondo, estarán en gran medida circunscritas a los significados

producidos durante el tiempo por el sector social al que pertenecen. Por ejemplo, entre las fiestas populares que se siguen practicando en las ciudades desde su reconfiguración a causa de las oleadas migratorias, las fiestas patronales gozan de mucho vigor, representando una de las prácticas sociales caracterizadoras de los sectores populares en la actualidad, donde sus participantes, al compartir del mismo acopio de conocimiento, tienen los elementos necesarios no sólo para interpretar su aquí y ahora en la fiesta, sino también cuentan con las pautas acerca de su situación en la fiesta y su modo de actuar en ella. En efecto, podemos inferir que un grupo de invitados tiene el conocimiento acerca de su *posición y manejo*, por ende, conoce que no tiene -la posición- ni ejerce -el manejo- los privilegios de los Mayordomos -entrantes o salientes- en la fiesta patronal.

75

Sobre la base de las consideraciones anteriores, podemos observar que el acopio social de conocimiento «[...]

establece diferenciaciones dentro de la realidad según los grados de familiaridad. Proporciona datos complejos y detallados con respecto a los sectores de vida cotidiana con los que debo tratar frecuentemente [zonas próximas], y datos mucho más generales e imprecisos con respecto a sectores más alejados [zonas distantes]» (Berger y Luckmann, Op. cit., p.62). Entonces, se hace indiscutible por ejemplo, que el conocimiento que poseo con relación a los lugares de encuentro que frecuento, sean detallados y copiosos, mientras que el conocimiento que tengo de otros espacios de encuentro sean turbios e imprecisos. Así, los asistentes a lugares de encuentro como los nuevos bailes sociales y festivales de cumbia andina, al participar de un mismo acopio de conocimiento que brinda campos semánticos detallados de ambas prácticas, tendrán de antemano los códigos necesarios para ordenar su experiencia del mismo, dado que pertenecen a sus actividades de ocio o relajación cotidianas, mientras que, lugares de encuentro como un concierto de música clásica o música serial, les resultarán poco interesantes ya que dichas prácticas no se encuentran -

todavía- en su acopio social de conocimiento, presentándose como una zona distante de su vida cotidiana.

Por su parte, el cúmulo social de conocimiento «[...]

proporciona, además, los esquemas tipificadores requeridos para las rutinas importantes de la vida cotidiana, no solo las tipificaciones de los otros –en encuentros cara a cara– sino también tipificaciones de toda clase de hechos y experiencias, tanto sociales como naturales [es decir, contextuales] » (Ídem: 62). Es así que el cúmulo social, me facilita el conocimiento necesario –y la adquisición de él– para proceder adecuadamente ante los distintos sucesos que se me presentan en la vida

76

cotidiana, en ese sentido, la vida cotidiana de un individuo que integra el sector popular, se remite a las objetivaciones relacionadas al contacto que tiene con sus familiares -ya sea en el hogar, como en el trabajo compartido-, con los miembros de la asociación o del sindicato X, con los compañeros de su centro laboral, y todo el tejido simbólico que tienen de telón de fondo, o sea, almuerzos familiares, reuniones de asociación o sindicato, conversaciones relacionadas al trabajo, etc.

Por otro lado, los autores advierten que *«[...] mi conocimiento de la vida cotidiana se estructura en términos de relevancias, algunas de las cuales se determinan por mis propios intereses pragmáticos inmediatos [por ejemplo, mi actividad laboral] , y otras por mi situación general dentro de la sociedad [por ejemplo, el reclamo de mi asociación de vivienda por saneamiento básico] »* (Ídem: 64). Consecuentemente, los acontecimientos de la zona próxima de mi vida cotidiana, tienen una *relevancia* mayor que aquellos sucesos que pertenecen a la zona distante de la misma, así pues, entre las actividades de entretenimiento del sector popular cusqueño, serán de su incumbencia los diversos tipos de eventos musicales, como nuevos bailes sociales y los festivales de música tropical andina que se ofertan en la ciudad, ambos campos semánticos inteligibles, dado que pertenecen a su acopio social de conocimiento, presentándose como eventos relevantes entre sus actividades de ocio y relajación, en cambio, un evento que no atañe a la población de éste sector, representaría una zona irrelevante.

No obstante, *«[...] las estructuras de relevancia se entrecruzan con las de otros en muchos puntos, como resultado de lo cual tenemos cosas “interesantes” que decirnos. Un elemento importante de mi conocimiento de la vida cotidiana lo constituye el de las estructuras de relevancia de los otros»*

(Ibídem). Siguiendo el ejemplo anterior, aunque guiados por otros motivos, para muchas personas, los eventos de música tropical andina en la localidad forman también parte de la zona próxima de su vida cotidiana. Así podemos encontrar, dependiendo de la ocasión: vendedores ambulantes, personal de seguridad, jóvenes asistentes, animadores, músicos; los recién casados, los padrinos, sus familiares e invitados; etc.

3.2. El código común en la música tropical andina La concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos ámbitos de su cultura, aparece en su arte, «[...] en su religión, en su moralidad, en su ciencia, en su comercio, en su tecnología, en su política, en sus diversiones, en su derecho, incluso en la forma en que organizan su existencia práctica cotidiana» (Geertz, 1983: 119).

Siguiendo la idea anterior y basándonos en la información expuesta anteriormente, podemos observar que el sector popular goza de tales características, evidentes en el acopio social de conocimiento y las objetivaciones que despliegan diariamente en su vida cotidiana. Así encontramos entre las muchas herencias vigentes de éste sector, la música chicha y el huayno urbano, los lugares

donde ésta se desarrolla –parrilladas, nuevos bailes sociales, matrimonios, fiestas de cumpleaños, etc.– y las prácticas sociales que en ellos se dan, no es casualidad que en un cargo o una fiesta de bautizo organizado por este grupo social, la banda sonora de esta actividad esté conformada por música nueva olera, vales, huaynos y música chicha de hoy y del recuerdo.

Asimismo, ratificamos que la música y las demás expresiones artísticas, están construidas con los elementos que sus productores obtienen del bagaje cultural en el que se encuentran inmersos, en ese sentido, los signos « [...] o los

elementos sígnicos [...] que componen ese sistema semiótico que pretendemos, con propósitos teóricos, denominar estético se hallan conectados ideacionalmente -y no mecánicamente-con la sociedad en la que se encuentran» (Geertz, Op. cit., p.123). Dicho de otra manera, basándonos en los aportes teóricos de los sociólogos Berger y Luckmann, podemos afirmar que dentro del acopio social de conocimiento del sector popular, la actividad musical chichera

se presenta como un campo semántico construido sobre los cimientos de la vida cotidiana de dicho sector, donde los miembros que la producen, toman los elementos que la integran de éste gran almacén de significados compartidos, y los miembros que la practican, dado que conocen de antemano las objetivaciones y los significados -compartidos- que la constituyen, descifrarán de manera fluida lo que acontezca en esta actividad.

Por lo tanto, la capacidad « [...] *tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia*»

(Geertz, Op. cit., p.133). Visto que la capacidad de percibir el arte es un asunto colectivo, podemos deducir que esto se debe a que tanto los individuos como los grupos sociales, participan de un mismo cúmulo social de conocimiento, hecho que les permite interpretar su mundo –y objetivarlo– mediante los signos o *elementos sígnicos* recíprocamente comunes que les son propios, de esa manera. Podemos observar que tanto la música chicha como los medios para comprenderla, se sostienen y nutren de la misma fuente, el acopio social de conocimiento compartido por el artista popular y su audiencia.

3.3. Los fundamentos del lugar

Resulta provechoso advertir que «[...] *la organización del espacio y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales*» (Augé, 2000: 57). Así, observamos que tanto los individuos como las colectividades que integran y participan de los lugares, « [...]

tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo o del grupo de individuos en tanto no son semejantes a ningún otro)» (Ibídem) En ese sentido, el modo en el que tanto los individuos como las colectividades trabajan el espacio, es uno de los medios para lograr ese cometido.

Lo anterior, evidencia la manera como fueron contruidos muchos de los lugares más representativos del sector popular durante la reconfiguración de las ciudades a causa del proceso migratorio. Para ejemplificar esta idea, es útil citar las asociaciones comunales, distritales y provinciales, que como se vio anteriormente, jugaron un rol fundamental en el proceso de adaptación del sector migrante a la urbe, donde por un lado, fortalecieron la cohesión grupal de los inmigrantes en la ciudad y por otro, con sus coterráneos en sus poblados de origen – *identidad*–, generando vínculos que permitieron al mismo tiempo recrear y seguir practicando sus *identidades locales* en medio de la gran heterogeneidad cultural en la que habían decidido vivir –*relación*–. Otros lugares relacionales e identitarios, caracterizadores y vigentes del sector popular son

80

los festivales de música tropical andina y los nuevos bailes sociales promovidos frecuentemente en los aniversarios distritales y provinciales e incluso barriales; las diversas fiestas patronales; las fiestas de bautizos; las fiestas de aniversario; las polladas y parrilladas; los aniversarios de instituciones, asociaciones u organizaciones.

En ese mismo orden y dirección, se observan tres rasgos comunes en los *lugares*: son identificatorios, relacionales e históricos (Augé, 2000: 58). El ejemplo

anterior nos da cuenta del carácter identificador y relacional del lugar, no solamente con el grupo y las prácticas sociales que realizan en ese lugar –

asociaciones comunales, distritales, provinciales, etc.–, sino también con referencia a los otros grupos, lugares y prácticas sociales de los que se diferencian. Es histórico, porque « [...]

todas las relaciones inscritas en el espacio se inscriben también en la duración [de los lugares que se establecen,] no se concretan sino en y por el tiempo» (Ídem: 64), como también, en el sentido de que las colectividades e individuos son testigos del paso del tiempo, distinguen sus cambios, viven en una construcción hecha por sus predecesores mediante el proceso de acumulación de la experiencia individual y colectiva que hace posible el acopio social de conocimiento, pero al mismo tiempo, al vivir la vida cotidiana, la transforman con su presente sin saberlo, no hacen la historia, sino, viven en ella (Ídem: 58).

Del mismo modo, los *lugares* pueden ser establecidos

«[...] a partir de tres formas espaciales simples que pueden aplicarse a dispositivos institucionales diferentes y que constituyen de alguna manera las formas elementales del espacio social» (Augé, Op. cit., p.62). Nos referimos a los itinerarios, las encrucijadas y los centros. Los itinerarios son trazados por los individuos, y hacen referencia a los caminos que conducen de un lugar a otro - atravesándolos-; las

81

encrucijadas, son puntos donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen; los centros *más o menos* monumentales, son lugares « [...] *construidos por ciertos hombres y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios* [por ejemplo una misa en una iglesia católica] » (Íbidem).

Estas tres formas espaciales están inscritas en el espacio y en el tiempo, asimismo, no son independientes, se combinan e incorporan parcialmente entre sí. Los *lugares* se presentan como construcciones sociales formadas por la vida cotidiana de individuos y colectividades como resultado de la confluencia de sus zonas de relevancia o interés común, por ende, existirán tantos lugares, como prácticas sociales desarrolladas en ellos, en tal sentido, podemos observar en el territorio de la ciudad un mosaico en constante movimiento impulsado por la

vida cotidiana de sus habitantes, compuesto por *los itinerarios, las encrucijadas y los centros* que tejen sus zonas próximas, que a su vez, producen simultáneamente *grupos sociales temporales*,

los lugares donde se despliegan –rasgo relacional–, y por supuesto , *las identidades* que ambas condiciones *recrean* –

rasgo identificador–, elementos que son y serán activados espacial y temporalmente en el aquí y ahora de las poco menos que infinitas piezas móviles que toman lugar en la urbe y que no obstante, fueron construidas a través de un largo proceso diacrónico que dio y da origen a las coordenadas de su vida cotidiana –rasgo histórico–.

Así, como ya se ha dado a conocer, la reconfiguración de la urbe por el sector popular tuvo su origen en el proceso migratorio campo – ciudad iniciado a mediados del siglo pasado, donde los sectores populares en su proceso de adaptación a la metrópoli construyeron nuevos lugares a partir

82

del acopio social de conocimiento que poseían, es decir, crearon nuevas encrucijadas, itinerarios y centros estructurados por las relaciones sociales que se dan en ellos, las múltiples identidades que se movilizan en su interior y la historia que los antecede, los une en el presente y los acompaña en su vida cotidiana.

De este modo se originaron y legitimaron las diferentes organizaciones populares como asociaciones de migrantes, asociaciones de vivienda, asociaciones de comerciantes, asociaciones de vaso de leche, –encrucijadas–; las diversas rutas que establecían en su vida cotidiana guiadas por sus zonas de relevancia, por ejemplo, aquellas que recorrían desde sus hogares hasta sus centros o zonas laborales, o de estos a sus lugares de encuentro, ocio y relajación –itinerarios–; o las reuniones que conmemoran el día poblado de origen, a su santo patrón, o a la matriarca o patriarca de la familia –centros–.

Con relación a *los no lugares*, reparamos que si «[...] un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (Augé, Op. cit., p.83). Esta última categoría, se refiere a los espacios que son «puntos de tránsito y ocupaciones provisionales» tales como el

transporte público, las hospederías, los supermercados, los aeropuertos, los paraderos e inclusive, la calle misma, donde el anonimato es la característica primordial de los individuos, sin embargo, también se advierte que «[...] los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares [...]»

(Augé, 2000: 110).

83

3.4. La re-creación de la identidad Como prolegómeno al tema y aunado a las referencias citadas líneas arriba, juzgamos que tener una identidad es –en su sentido tradicionalista– «[...] ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable.

En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos»

(García, 1989: 177). Entonces, tener una identidad es tener una colectividad , es decir, tener –y pertenecer– a un grupo de personas concertadas para un fin, un grupo de personas que se reconoce como tal ante sí mismo, ante los otros, y como distinto a los otros, cuyo soporte principal se basa en los significados comunes que obtienen del acopio social de conocimiento producido y heredado del que –y con el que– participan en su vida cotidiana y un lugar (Augé, 2000), es decir, una construcción social , concreta y simbólica, caracterizada por ser identificatoria, relacional e histórica, donde se manifiestan los significados compartidos del grupo social que la sustenta en el *aquí y ahora*.

Por otro lado, aquellas personas que «[...] no comparten constantemente ese territorio, [ese lugar y esa entidad o colectividad] , ni lo habitan, ni tienen por lo tanto los mismos objetos y símbolos, los mismo [sic] rituales y costumbres, son los otros, los diferentes. Los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar» (García, 1989: 178).

De este modo, la heterogeneidad social y cultural existente en la ciudad, hace que convivan sobre ella una gran variedad de grupos sociales que guarecen en sí una gran cantidad de entidades, entre ellos, el sector popular, erigido nítidamente sobre el gran contingente de inmigrantes –y sus

descendientes–, gestiona en los lugares que produce, por un lado, las identidades adscritas, aquellas congénitas al individuo concedidas por su grupo social, por ejemplo, las identidades que trajeron consigo a las zonas urbanas desde sus lugares de origen y las identidades adquiridas, aquellas que consolidaron con las diversas organizaciones que crearon motivados por distintos intereses ante distintas circunstancias en su vida diaria. Estas múltiples identidades, relacionadas y delimitadas por las diversas entidades, están circunscritas por la comunión que tienen sus integrantes del mismo acopio social de conocimiento, ya que éste les otorga los significados requeridos para interpretar su realidad, su ubicación y manejo en ésta realidad, y consiguientemente el ejercicio de sus identidades adscritas y adquiridas en sus distintas modalidades – *compartida, particular, singular*–, por medio de los campos semánticos de los que disponen en el *aquí y ahora* de su vida cotidiana.

Asimismo, se hace evidente que en la ciudad, las identidades al igual que los lugares y los grupos sociales –

entidades– que los componen, se caracterizan por su limitada temporalidad y alta movilidad, dado que se basan en la confluencia de las zonas de relevancia generadas a partir del *aquí y ahora* de y en las vidas diarias de los integrantes del sector popular que las producen. En ese sentido, la densidad demográfica y la heterogeneidad social y cultural que ampara la ciudad, posibilita no solo colectividades y sus respectivos lugares en un presente, sino también el ejercicio temporal y simultáneo de sus múltiples identidades en el recorrido que tejen sobre el extenso territorio urbano donde éstas se gestan, por lo que el solo hecho de imaginar cuántos lugares, colectividades e identidades se inscriben en el *aquí y ahora* de las vidas cotidianas de la población popular resulta bastante

complicado, debido a la brevedad y enorme cantidad de situaciones que estallan fugazmente por toda la ciudad.

Sin embargo, podemos –atrevernos a– delinear a grandes rasgos los lugares que constituye en su itinerario diario un individuo: imaginemos a un músico de cumbia andina, que inicia el día desde su vivienda, calle o barrio, es decir, el lugar de la familia, amigos y vecinos; el recorrido que hace para llegar hasta su

primera actividad laboral en una zona comercial en el centro de la ciudad, donde se reúne, conversa y relaciona con otras personas, como colegas y clientes, que comparten e intersecan sus zonas de relevancia en ese presente. Luego, después del almuerzo con algunos coligados de la asociación de comerciantes a la que pertenece, se dirige a ensayar con su agrupación en la casa del director, local que además de ser un restaurante, sirve los días jueves como sala de ensayos y algunos sábados como bar donde se realizan presentaciones musicales. Ya de noche y antes de retornar a su vivienda, va a otro punto de la ciudad para comprar los productos que abastecerán su negocio en los próximos días, tejiendo en ese instante otro de los tantos lugares que construye y frecuenta en su rutina diaria.

No obstante, conjuntamente al carácter sincrónico antes mencionado, se debe tener siempre en cuenta el carácter diacrónico sobre el cual está fundada la vida cotidiana, es decir, el proceso a través del tiempo que permite el acopio de conocimiento socialmente constituido por el sector popular, dado que establece las coordenadas que guían la experiencia individual y colectiva, tanto en las entidades, los lugares que producen y las identidades que activan, como su ubicación y manejo en ellos por medio de los esquemas tipificadores que toman o les brindan los campos semánticos en el aquí y ahora de cada situación. Si bien es harto complicado tener una noción

86

aproximada acerca de cuántos son los lugares populares que sobreviven en el aquí y ahora, es factible conocer en gran medida cuáles son éstos lugares y que prácticas sociales se realizan en ellos, dado que su trascendencia del presente en el que se viven las distintas situaciones, está sustentada por el acopio social de conocimiento históricamente construido por dicho sector. Así por ejemplo, aunque no estemos presentes en la inauguración de un mercado, el aniversario de una asociación pro-vivienda, en una pollada pro-salud, un nuevo baile social o en una fiesta patronal, incluyendo la brevedad temporal y movilidad espacial en donde se ejecutan, tendremos cierto conocimiento acerca de las actividades que se realizan y la ubicación y el manejo de las personas que participan en ellos.

Considerando la dimensión sincrónica y diacrónica de la vida cotidiana, es posible conocer los *lugares festivos de encuentro* del sector popular a pesar de la inestabilidad temporal y espacial con la que se presentan sobre la ciudad, ya que tenemos a la mano como códigos de interpretación la información descrita y

sistematizada de esas realidades, en la cual se detalla los rasgos fundamentales que sustentan los lugares donde se desarrolla la música chicha y especialmente la música tropical andina. Sobre esta base, afirmamos que los lugares festivos de encuentro del sector popular, es decir, bautizos, matrimonios, aniversarios, fiestas patronales, aniversarios distritales, como también fiestas institucionales, parrilladas y polladas, nuevos bailes sociales y festivales de música tropical andina, etc., están determinados por el interés común o las zonas de relevancia que establecen las vidas cotidianas de las personas que construyen dicho lugar, en donde el motivo principal que generó tal congregación, funcionará como tema dominante alrededor del cual se pondrán en ejecución a través del respectivo campo semántico en el aquí y

87

ahora, las prácticas sociales establecidas por el acopio social de conocimiento que comparten los participantes y así, interpretar, ubicarse y manejarse en ese lugar específico.

En ese sentido, el tema dominante de los distintos lugares festivos de encuentro del sector popular, caracterizará las prácticas sociales que albergarán en ellos durante el transcurso del aquí y ahora del mismo. Así por ejemplo, de la gama de prácticas sociales que contienen lugares festivos de encuentro, reconoceremos conjuntamente a la misa en nombre del patriarca de la familia, el niño bautizado o del santo patrón, la procesión, las danzas o el almuerzo en casa o en el salón comunal del barrio o la institución, las fiestas donde entrarán en escena las agrupaciones musicales que interpretarán los diversos géneros musicales populares, donde encontraremos la infaltable cumbia andina.

De esta manera, las prácticas sociales que se den en el desarrollo de la fiesta en sí, patrocinarán las múltiples identidades ligadas al *motivo* que da origen al lugar festivo de encuentro. En ese sentido, se observa que la música tropical andina no sólo contribuye a la recreación dentro del evento popular, sino que además de complementarlo, es parte de la experiencia de construcción de la identidad mediante la estructura de la presentación del conjunto musical encargado de animar la reunión, experiencia que sobreviene fugazmente cada vez que el animador y/o el vocalista de la agrupación –o quien tome la palabra– interactúa con la audiencia por medio de los *guapeos*, saludos y/o *fanfarrias* entre canción y canción, o en medio de ellas, acciones que entrelazadas con *el tema o motivo dominante* que fundamenta el lugar, recreará las diversas *identidades* –

compartida, singular y/o particular– de las que participan los asistentes. Así la música popular, la música chicha en general y la música tropical andina en particular,

88

patrocinarán por medio de ésta práctica institucionalizada, la recreación, activación, convivencia y ejercicio de las múltiples identidades –barriales, distritales y/o regionales, identidades patronales y familiares, etc.– que albergan los lugares festivos de encuentro popular.

89

CONCLUSIONES

1. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco se desarrolla en lugares festivos de encuentro, caracterizados por ser relacionales, identificatorios e históricos. Si bien están circunscritos temporal y espacialmente en el aquí y ahora, fueron contruidos socialmente, tanto concreta como simbólicamente a través de un proceso diacrónico por las zonas de relevancia o interés que tejieron y tejen los individuos y grupos sociales del sector popular en su vida cotidiana, estableciendo de esa manera en su bagaje simbólico o acopio social de conocimiento, los campos semánticos específicos para la interpretación de estos lugares, es decir, crean categorías lingüísticas que al ser y estar compartidas por los participantes de un mismo grupo social temporal, ordenarán la experiencia social, individual y colectiva en ellos.

2. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco contribuye a re-crear formas de identidad en los lugares festivos de encuentro popular donde se desarrolla. Dichos lugares, al estar contruidos por una serie de actividades delimitadas por un *tema dominante*, generan con la presentación de la agrupación musical tropicalera en la fiesta, el ambiente propicio para recrear manifiestamente las múltiples identidades del grupo social que congrega. Tanto la

90

estructura del espectáculo musical popular como de las canciones interpretadas en su repertorio, tienen como eje principal la interacción entre la audiencia y los voceros del *motivo del lugar*, es decir, el animador y el vocalista de la agrupación, quienes mediante las intervenciones habladas –

fanfarrias, saludos o guapeos– que realizan durante toda su *performance*, contribuyen a movilizar las múltiples identidades en el aquí y ahora de los individuos presentes en la festividad.

91

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, Teófilo

1984

Presencia andina en Lima metropolitana. Estudio sobre

migrantes y clubes de provincianos. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

AUGÉ, Marc

2000

Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de

la sobremodernidad. Editorial Gedisa, España BERGER, Peter L. y Thomas, LUCKMANN

1968

La construcción social de la realidad. Amorrortu editores, Buenos Aires.

CALVO, Rossano

1989

Cusco: proceso urbano en sus estructuras sociales y culturales.

Concejo Provincial Cusco (Documento de trabajo), Cusco.

1991

Cusco sociedad y cultura: (siglos XIX-XX). Editorial Andina, Cusco.

1999

La tradición: representación de la urbe andina cusqueña en el

siglo XX. Municipalidad de Santiago, Cusco.

CCOPA, Pedro

2009

“Música popular, migrantes y el nuevo espíritu de la ciudad”, en Foro Urbano. Los nuevos rostros de la ciudad de Lima. Colegio de Sociólogos del Perú, Perú, p. 115-116

CHIANG, Eugenio

1980

La población marginal de los pueblos jóvenes y de las áreas tugarizadas del Cusco. Texto mecanografiado, Cusco.

92

CORNEJO, Pedro

2002

Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano. EMEDECE

Ediciones, Perú.

CORTÉZ, Asunción

1989

“La historia que no fue contada. ¿Quiénes le dieron al Cusco la forma que ahora tiene?” , en Crónicas Urbanas Nro. 1 Vol. 1, Cusco.

1991

“Para mí: La ciudad significaba progreso” , en Crónicas Urbanas Nro. 2 Vol. 2, Cusco.

DEGREGORI, Carlos

1984

“Huayno, ‘chicha’: el nuevo rostro de la música peruana” , en Cultura Popular, No. 13/14. Lima, p. 187-181

DE SOTO, Hernando

1987

El otro sendero: la revolución informal. Instituto Libertad y Democracia, Lima.

GARCÍA, Néstor

1989

Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. Grijalbo, México.

GEERTZ, Clifford

1983

Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Paidós, Barcelona.

GOLTE, Jürgen

2001

Cultura, racionalidad y migración andina. Instituto de Estudios Peruanos, Perú.

GOLTE, Jürgen y Norma, ADAMS

1990

Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima. Instituto de Estudios Peruanos, Perú.

HURTADO, Wilfredo

1995a ***Chicha peruana: música de los nuevos migrantes.*** ECO, Lima 1995b
“La música chicha en los 90”, en Márgenes: encuentro y debate.

SUR Casa de Estudios del Socialismo. Lima, Vol.8, Nos. 13-14. p.

171-187

1997

“La música y los jóvenes de hoy: los hijos de la chicha”, BALBI, Carmen Rosa . *Lima: aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*. PUCP, Lima, cap. 4, p 85-106

93

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI) 2007

Banco de Información Distrital del Instituto Nacional de

Estadística e Informática, en Instituto Nacional de Estadística e Informática.
<http://proyectos.inei.gob.pe/mapas/bid/>

2011

Perú: migración interna reciente y el sistema de ciudades, 2002-2007.Lima, cap. 2, p 19

LEYVA, Carlos

2005

Música “chicha”, mito e identidad popular. El cantante peruano

Chacalón. Abya – Yala, Quito.

LLORÉNS, José

1983

Música popular en Lima: criollos y andinos. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1990

“Voces provincianas en Lima: migrantes andinos y

comunicación radial”, en *Revista Peruana de Ciencias Sociales* Vol. 2, No. 1, Lima, p. 119-154.

1999

“Reflexiones en torno a la música chicha”, en *Cuestión de Estado* No. 24, Lima, p. 80-83

NÚÑEZ Lucy y José LLORÉNS

1981a

“Lima: de la jarana criolla a la fiesta andina”, en *Quehacer* No.

09, Lima, p. 107-127.

1981b ***“La música tradicional andina en Lima metropolitana”***, en *América Indígena*, XLI, No. 1, México, p. 53-74.

MATOS, José

1984

Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1990

Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú, UNESCO, Lima.

2004

Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

PAREDES, Juan

2001

“Dossier Fujimori”, en El Comercio. Anuario 2000 -2001, El Comercio S.A, Lima, p. 38-45.

PEDRAZA, Genaro

1992

“Los campesinos en la ciudad”, en FLORES, Jorge A. y TOMOEDA, Hiroyasu. *El Qosqo: antropología de la ciudad*, CEAC, Lima.

94

QUIJANO, Aníbal

1980

Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú.

Mosca Azul Editores, Lima.

QUISPE, Arturo

1993

“La chicha: un camino sin fin”, en PORTOCARRERO, Gonzalo (ed.) . *Los nuevos limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. Sur/Tempo. Lima, p. 191-203.

1994

“La chicha está fermentando” , en Quehacer No. 87. Lima, p. 82-92.

2000

“Rossy War y la chicha amazónica” , en Quehacer No. 125. Lima, p. 106-111.

2002

“La tecnocumbia: ¿integración o discriminación solapada?”, en Quehacer No.

135. Lima, p. 107-113.

2004

“La cultura chicha en el Perú”, en Revista cultural electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad.

www.interculturalidad.org

2009

“Música chicha: lo nuevo de fines de la primera década del siglo

21”, en Revista cultural electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad.
www.interculturalidad.org QUISPE, Pedro

1985

Diagnóstico socio-económico de los asentamientos urbano

marginales de la ciudad del Cusco, CORDE, Cusco.

ROEL, Josafat

1990

El wayno del Cusco. Municipalidad del Qosqo. Qosqo – Perú.

ROMERO, Raúl

1985

“El mosaico urbano. La música andina en contextos urbanos”,

en BOLAÑOS, César... [Y otros]. *La Música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir, Lima, p. 267-283.

1993

“Cambio musical y resistencia cultural en los andes centrales del

Perú” , en *Música, danzas y máscaras en los Andes*. PUCP –

Instituto Riva Agüero. Lima, p. 55-56.

2007

Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global.

PUCP – Instituto de Etnomusicología, Lima.

SALCEDO, José

1984

“El poder de la “chicha”, en Quehacer No. 31. Lima, p. 88-96.

2000

“La misma chicha con distinto tecno” , en Quehacer No. 125.

Lima, p. 92-97.

95

SERVAT, Alberto

2001

“El boom de la tecnocumbia”, en El Comercio. Anuario 2000 -

2001, El Comercio S.A, Lima, p. 288.

TAMAYO, José

1978

Historia social del Cuzco republicano. Industrial, Lima.

TÉLLEZ, Rubén

1994

“La radio y los procesos de integración de los migrantes a la

ciudad”, en ALFARO, Rosa y otros. *Cultura de Masas y Cultura Popular en la Radio Peruana*, TAREA, Lima, p. 48-94.

VICH, Víctor

2003

“Borrachos de amor ”: Las luchas por la ciudadanía en el

cancionero popular peruano” , JCAS - Instituto de Estudios Peruanos, Japón.

Música chicha. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco se terminó de editar en setiembre de 2014. Lima, Perú.

Ediciones Interculturalidad.org.

Construyendo Nuestra Interculturalidad www.interculturalidad.org